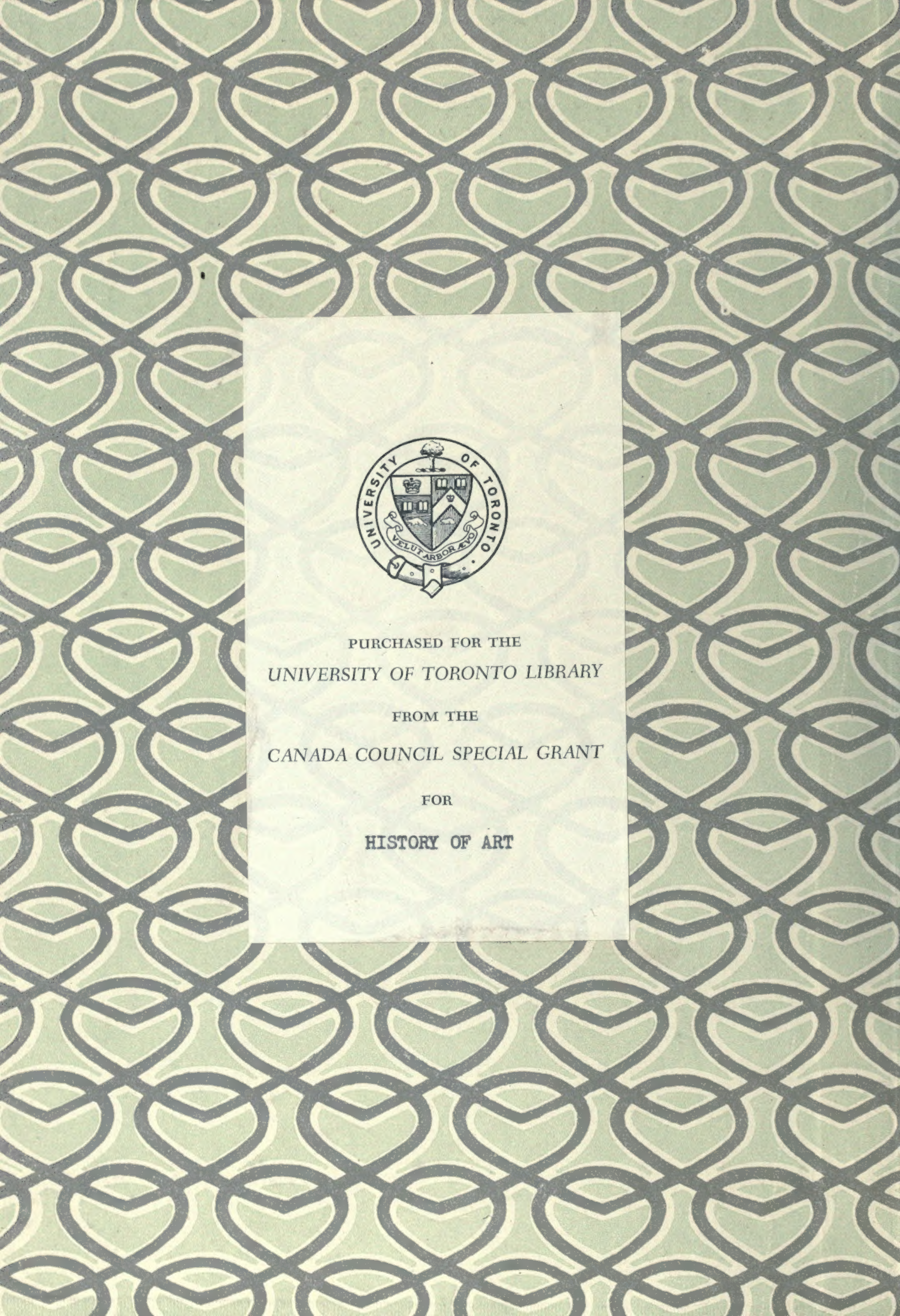
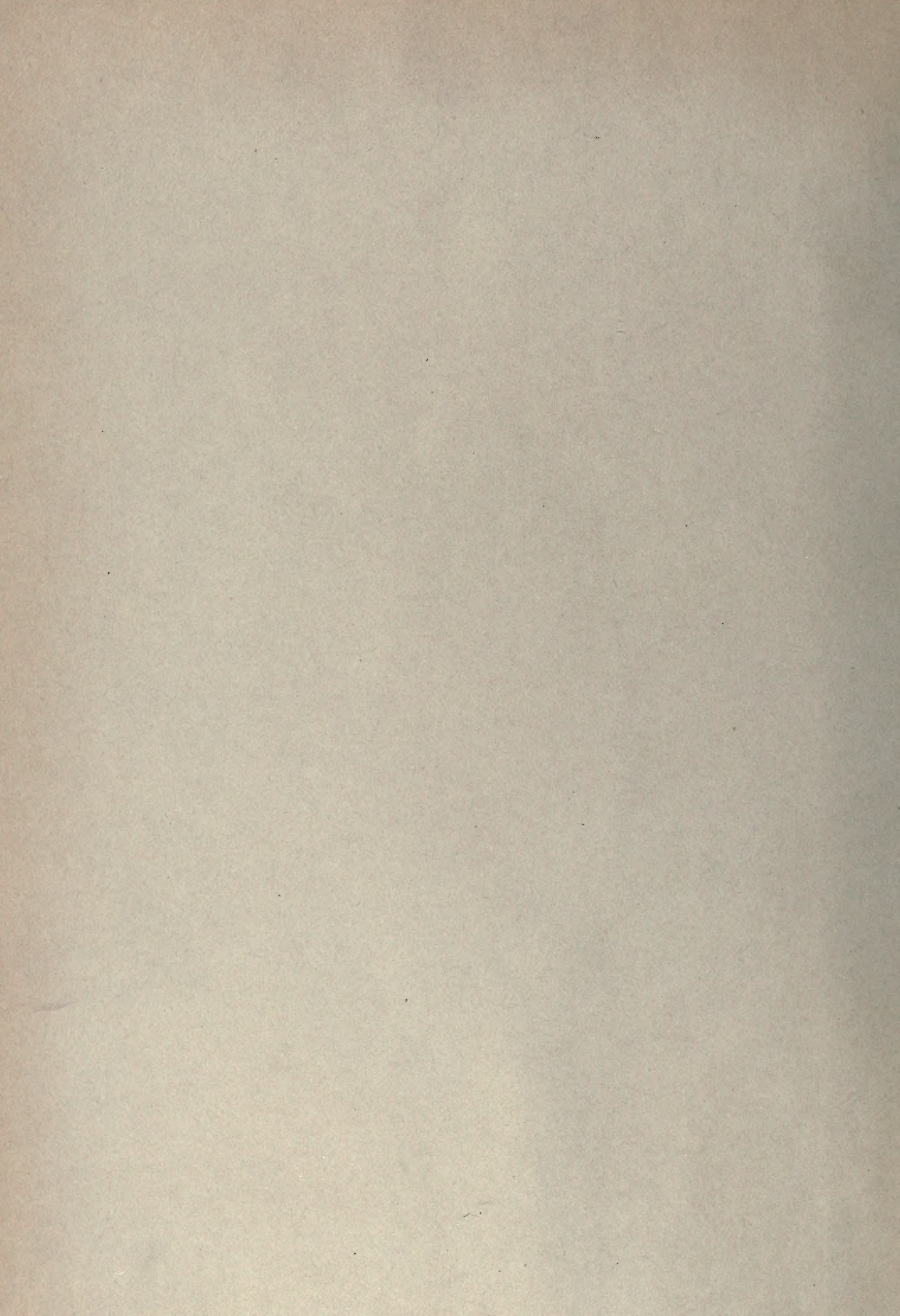
DIE KUNST









DIE KUNST

DREIUNDDREISSIGSTER BAND



DIE KUNST

MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

DREIUNDDREISSIGSTER BAND

FREIE KUNST

DER „KUNST FÜR ALLE“

XXXI. JAHRGANG



MÜNCHEN 1916

F. BRUCKMANN A.-G.



Druck von F. Bruckmann A.G., München

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Namen-Verzeichnis

Orts-Verzeichnis

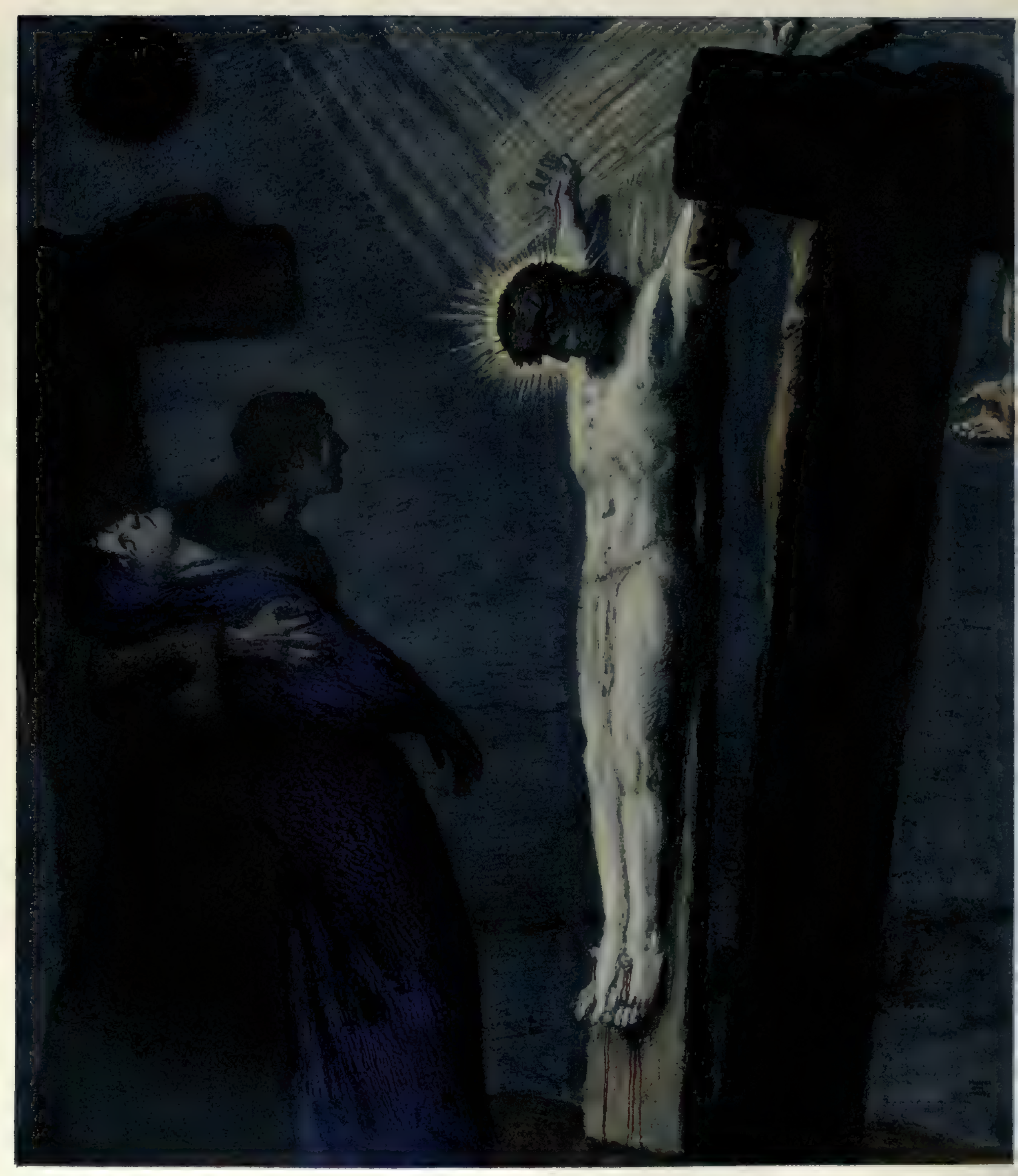
Gedanken über Kunst

Literarische Anzeigen

II. Bilder







Städtisches Museum
Leipzig

FRANZ VON STUCK
AM KREUZE



FRANZ v. STUCK TILLA DURIEUX ALS CIRCE

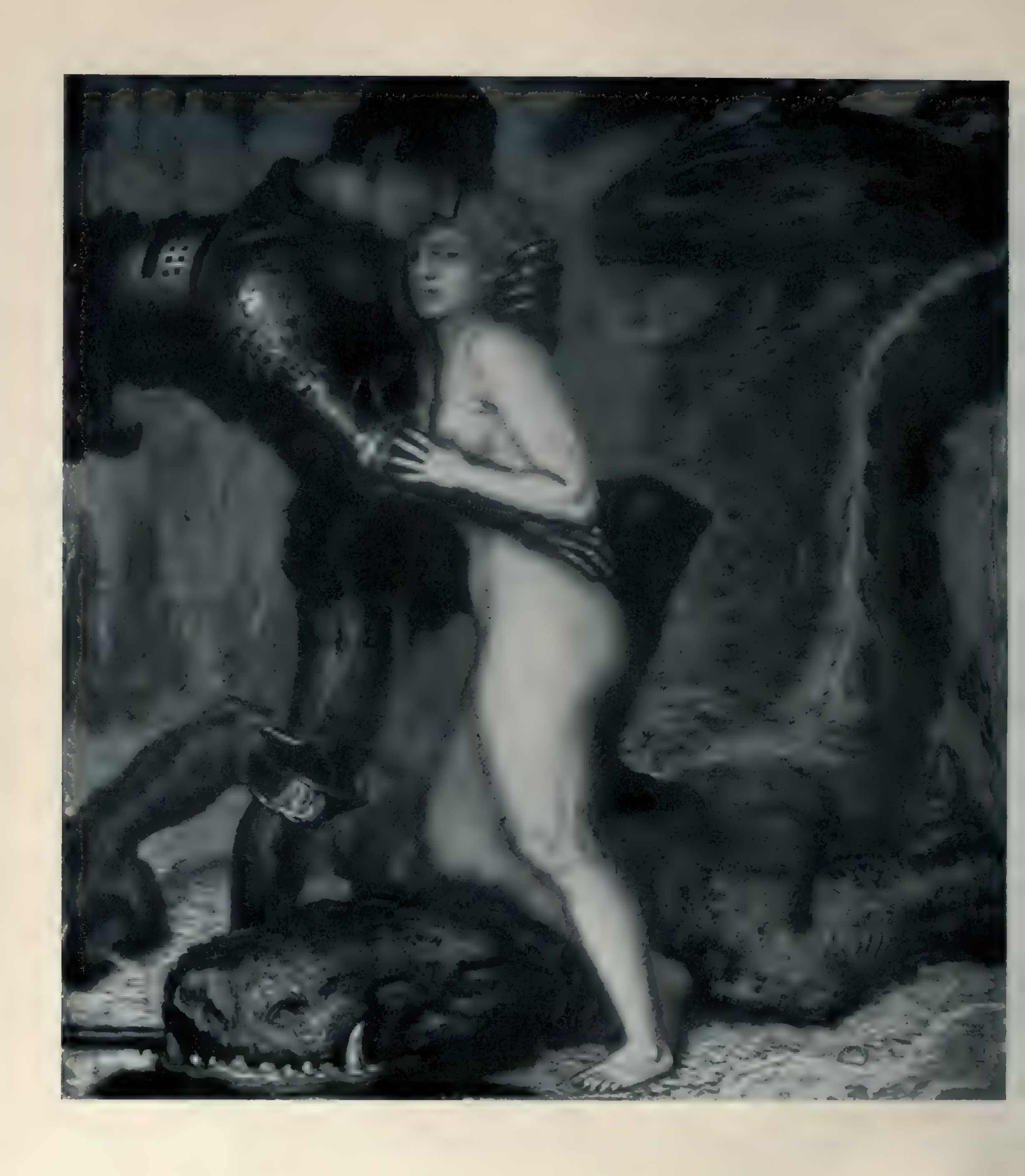
Copyright 1913 Franz Hanfstaengl, München

NEUE ARBEITEN VON FRANZ VON STUCK

Von Fritz von Ostini

Die Zeit ist hart, schwer, ehern. Und in dieser Zeit, da von allen Seiten durch Uebermacht und Verrat bedroht, unsere Brüder und Söhne die Waffen führen, wirds Einem wahrlich nicht leicht, von Kunst und Kultur zu sprechen. Es sieht aus, als ginge dies Toben von Osten und Westen auf die Vernichtung aller Kultur überhaupt aus. Und doch kann auch für unsere Kunst diese wilde Zeit einen Wendepunkt zum Besseren bedeuten, wenn unsere gute Sache siegt, kann Klärung schaffen nach langer Wirrnis, die phrasenreiches Aesthetentum über die Kunst gebracht, kann uns erlösen aus würdeloser Ausländerei. Ein Volk, das so einig und mannhaft aufsteht in der Stunde der Gefahr, mit so viel opferfroher Würde und durch wahre Kultur gebändigter Kraft, hat auch das Recht und die Pflicht, in der Kunst seine eigene Sprache zu reden. Und wird es fürder tun, was kommen mag. Unsere Kunst wird wieder deutsch werden, so oder so!

Unsereinem tut's wohl, hier von einem Künstler sprechen zu dürfen, der immer deutsch geblieben ist, der, ob er für den Tag schuf oder für die Dauer, keine Zugeständnisse an die Wünsche der Mode machte, sondern trotzig er selber blieb. Das Deutschtum Franz von Stucks liegt nicht im Oberflächlichen. Er ist deutsch im Kern, herbe, fest und froh. Immer klar, immer gegenständlich in dem Sinne, daß er nicht in ästhetelnden Spielen sich vergnügte, sondern was zu sagen wußte. Er hat die Form stets greifbar sicher hingestellt und es liegt in seiner Art, daß er, malend oder formend, immer Plastiker und Maler zugleich war. Auch das ist deutsch an ihm, daß er seit Jugendtagen das Land der Griechen mit der Seele gesucht hat. Er hat es auch gefunden und man durfte schon längst ruhig behaupten, kein lebender Künstler habe das Wesen der Antike besser erkannt, als er. Wie sehr das zutrifft, zeigte sich so recht, als er im November 1913 das Modell seiner speerschleudernden Amazone in



FRANZ v. STUCK
DER DRACHENTÖTER



FRANZ V. STUCK
BATHSEBA

einem Saal der Münchener Kunstakademie ausstellte.

Stuck hat das prachtvolle Werk im Auftrage des Wallraf-Richartz-Museums in Köln ausgeführt, als Fünfziger zum ersten Male vor die schwere Aufgabe gestellt, eine lebensgroße Reitergruppe zu modellieren. Das Bildwerk ist nicht einfach eine vergrößerte Wiederholung der in vielen Abgüssen verbreiteten reizvollen Statuette gleicher Art. Von ihr übernahm der Künstler nur den allgemeinen bildnerischen Gedanken: eine nackte, blühend jungfräuliche, behelmte Amazone auf nacktem Pferde, die mit dem rechten Arm zum Sperrwurf ausholt, während die linke Hand derb in die Mähne des Rosses greifend, dessen Kopf zur Seite biegt. Stuck hat das kleine Modell nun, den Zwecken des größeren Formats entsprechend, in jedem Zuge an Bedeutung gehoben, jedes Moment der Bewegung stärker betont und begründet, das Muskelspiel an Roß und Reiterin mit wahrhaft genialer Kraft und Klarheit durchgearbeitet. Diese junge Kriegerin ist eine Einheit mit ihrem Pferde, jedem Energieaufwand ihrer geschmeidigen Glieder entspricht auch eine Bewegung des Tieres, auf jede Aktion des letzteren antwortet eine Bewegung des schlanken Frauenleibes. Mit zurückgebeugtem Oberleib, in dem die ganze gespannte Kraft dieses jungen Körpers versammelt scheint, holt die Amazone, mit der Rechten weit zurückgreifend, zum Speerwurf aus — so energisch reißt die Linke am Mähnenhaar den Pferdekopf, um Raum zu schaffen, herum, daß das „Gesicht" des Rosses fast den Ausdruck von Schmerz zeigt. Trefflich die Bewegung der Schenkel, wie sie das Gleichgewicht wahren und zugleich durch stählerne Umklammerung das erregte Tier meistern. Man glaubt dem Bildwerke, was vielleicht in reiterlicher Beziehung kaum möglich ist: daß diese Heldenjungfrau ohne Zaum und Zügel ein feuriges Roß in ihrer Gewalt erhält. Klassisch edel ist der Frauenkörper und der Tierleib — aber nichts ist daran klassizistisch! Vollblütiges Leben glüht unter der mit hervorragendem Geschick behandelten Oberfläche der beiden Körper, nichts ist schematisch daran, nichts von der Art, wie etwa die Zeit der Canova und Thorwaldsen die Antike nachbildete, mit kaltem, blutleerem Pathos. Ein klarer Geist, eine feste deutsche Faust und eine kerngesunde Sinnenfreudigkeit arbeiten da zusammen! Vielleicht darf man das Bild gebrauchen: die Schale ist griechisch, in die Stuck den Wein seiner Kunst gegossen — aber der Wein stammt von deutschen Reben! —

Ein ähnliches Verhältnis von Gefäß und Inhalt zeigt sich gar oft auch in Stucks Malerei, zumal dann natürlich, wenn er die Stoffe der alten Mythenwelt oder dem antiken Leben entnimmt. Seine Malerei aus den letzten Jahren offenbart eine Hinneigung zu intensiverer, stärkerer Farbe, prismatisch klare Tinten, stärkstes Blau, Rot und Grün brennen aus seinen Bildern heraus, klug und maßvoll verteilt und ausgeglichen, so daß die „dekorative Einheitlichkeit" der Bilder, eine kennzeichnende Besonderheit seiner Malerei, immer gewahrt ist. Man sieht weniger schwarzbraune Dunkelheiten in Stucks neueren Bildern, als in den alten, dafür oft kältere, blaue Tiefen, an denen sich die leuchtenden Lokaltöne farbiger Gewänder um so stärker abheben. Die energische Betonung der Form, die immer ein Charakteristikum der Stuckschen Malerei war, gilt ihm auch jetzt noch als Grundsatz. Aber wo es sein Gegenstand erlaubt, malt er heute lockerer, verbindet die Gestalten, die er sonst gerne auch mit reliefartiger Schärfe auf den Grund setzte, weicher mit ihrer Umwelt. Ganz überraschend mag in dieser Art manchem das nackte Elternpaar mit dem Säugling erschienen sein, der, im Schoße der knieenden Mutter ruhend, nach den vom Vater gereichten Aepfeln greift. Der jugendlich-frauenhafte Körper dieser Mutter Eva gehört wohl zum Schönsten, was je unter Stucks Pinsel gereift ist. Auch das Bild mit dem Heldenjüngling Perseus, der abgewandten Gesichts dem Feinde das unheimlich phosphoreszierende Haupt der Gorgo entgegenstreckt, ist in dieser luftigen, aufgelockerten Malerei gehalten. Realistisch, oder gar impressionistisch in dem Sinne, der direkt von französischen Vorbildern abgeleitet ist, wird Stuck freilich nie, auch wenn er seine Formen weich mit dem Grund zusammenwachsen, seine Farbflächen flimmern läßt; er hat seine eigene Art der Eindruckskunst und weil er eben, wie gesagt, immer Bildner und Maler zugleich bleibt, spielt darauf die Form ihre vollwertige Rolle. Es gibt eine Anzahl „Ringelreihenbilder" Stucks aus den letzten Jahren, in denen wahrlich die impressionistische Idee zum vollen Gelingen geführt ist, die Idee eines bachantisch dahinwirbelnden oder jauchzend sich im Kreise schwingenden Zuges übermütiger Menschenkinder. Einmal stürmen sie Hand in Hand in einer Kette dahin durch die lachende Tageswelt, wie ein Kranz bunter Blumen dem Auge erscheinend, ein andermal tollt der Schwarm, ebenfalls zur Kette aneinandergefügt, durch sternhelle, blaue Sommernacht, oder es dreht sich nur ein Kleeblatt übermütiger Mädels lachend und jugendselig auf der Wiese im richtigen Ringelreihen. Jedesmal aber ist die „Impression" dionysischer Fröhlichkeit mit Voll-



FRANZ v. STUCK
SOMMERNACHT





FRANZ v. STUCK RINGELREIHEN

Copyright Franz Hanfstaengl, München

kommenheit erreicht, der Ausdruck strotzender junger Lebensfülle, die sich austoben muß!

Dazwischen greift der Maler, wo es der Stoff will oder erlaubt, geruhig auch wieder nach den Ausdrucksmitteln, die ihn einst als jungen Maler der Welt bekannt gemacht. So konnte das leidenschaftdurchglühte Bild von 1910 mit dem nackten Paar in der Mondnacht, das sich unter einem Dach von Sterngefunkel und beim Schein von Glühwürmchen so innig umschlungen hält, recht gut mit in jener ersten Kollektivausstellung Stucks zu Ende der achtziger Jahre erschienen sein, ebenso die große Gruppe aus dem Tartarus, die wir vor ein paar Jahren in der Münchener Secession gesehen haben und in der es dem Künstler gefiel, Anklänge an seinen Luzifer, seine Sünde u. a. in interessanter Weise mit neuen Motiven von Schuld und Leiden zu verbinden. Die „Bathseba" von 1912 und die um ein Jahr ältere „Belauschte Nymphe" behandeln malerisch verwandte, stofflich sehr verschiedenartige Gegenstände. Dort ein dämonisches Weib, seiner Schönheit bewußt und bereit seinen Preis dafür zu fordern, dem Bade entsteigend und mit Willen belauscht — hier im kühlen Quell eine Schöne



Copyright 1913
Franz Hanfstaengl, München

FRANZ v. STUCK
BELAUSCHTE NYMPHE



FRANZ VON STUCK — FESTMAHL

Neue Pinakothek, München



in unbefangener Nacktheit, keusch wie alles Elementare und beobachtet von frechen Satyrn, die ja auch keinen Unterschied wissen zwischen Scham und Verlangen!

Mächtig imponiert die „Kreuzigung“, die 1913 im Münchener Glaspalaste erschien, durch die grandiose Einfachheit der malerischen Idee: von überirdischem, weißen Lichte verklärt der Gekreuzigte — dazu samtig schwarze Tiefen und das starke Lasurblau des Mantels der Gottesmutter. Die beiden schwarzen Kreuze mit den Schächern nur als Nebensächliches angedeutet, ebenso die Figur eines Johannes, der die ohnmächtige Madonna unterstützt. Man wird in einer Zeit, in der so unabsehbar viele „religiöse“ Bilder gemalt werden, das Motiv der Kreuzigung nicht leicht wieder mit gleicher Schlichtheit und Größe behandelt sehen. Auch im Jahre 1914 hat Franz v. Stuck in der Münchener Secessionsausstellung wiederum gezeigt, wie frisch und ungebrochen seine Kraft noch ist. Er brachte ein halbes Dutzend neuer Werke heraus, einen „Drachentöter“, der hier abgebildet ist und das alte Bildmotiv von Perseus und Andromeda, „zeitlos“ und wuchtig variiert, einen Faun von sinnenfroher Lebenskraft, eine unheimliche „Pest“, die in den Straßen einer Stadt mit ihrer Sense droht, erntebereit, u. a. Das originellste Werk der Reihe aber ist zweifellos ein Bild kleineren Formats „Das Diner“: eine festlich gekleidete, festlich tafelnde Gesellschaft, interessant beleuchtet in schönem Raum — dem Atelier Franz v. Stucks, in dem dieser hin und wieder solche Feste gibt. In diesem Bild, das der malerischen Idee nach an kein früheres Werk des Künstlers erinnert und in seltsamer Weise romantischen Reiz mit fesselnder Wirklichkeit verbindet, spiegelt sich so recht das ureigenste Wesen des Malers.



FRANZ v. STUCK AMAZONE



B. BLEEKER — BÜSTE DER GATTIN DES KÜNSTLERS (MARMOR)



B. BLEEKER BILDNISBÜSTE DR. SIMON

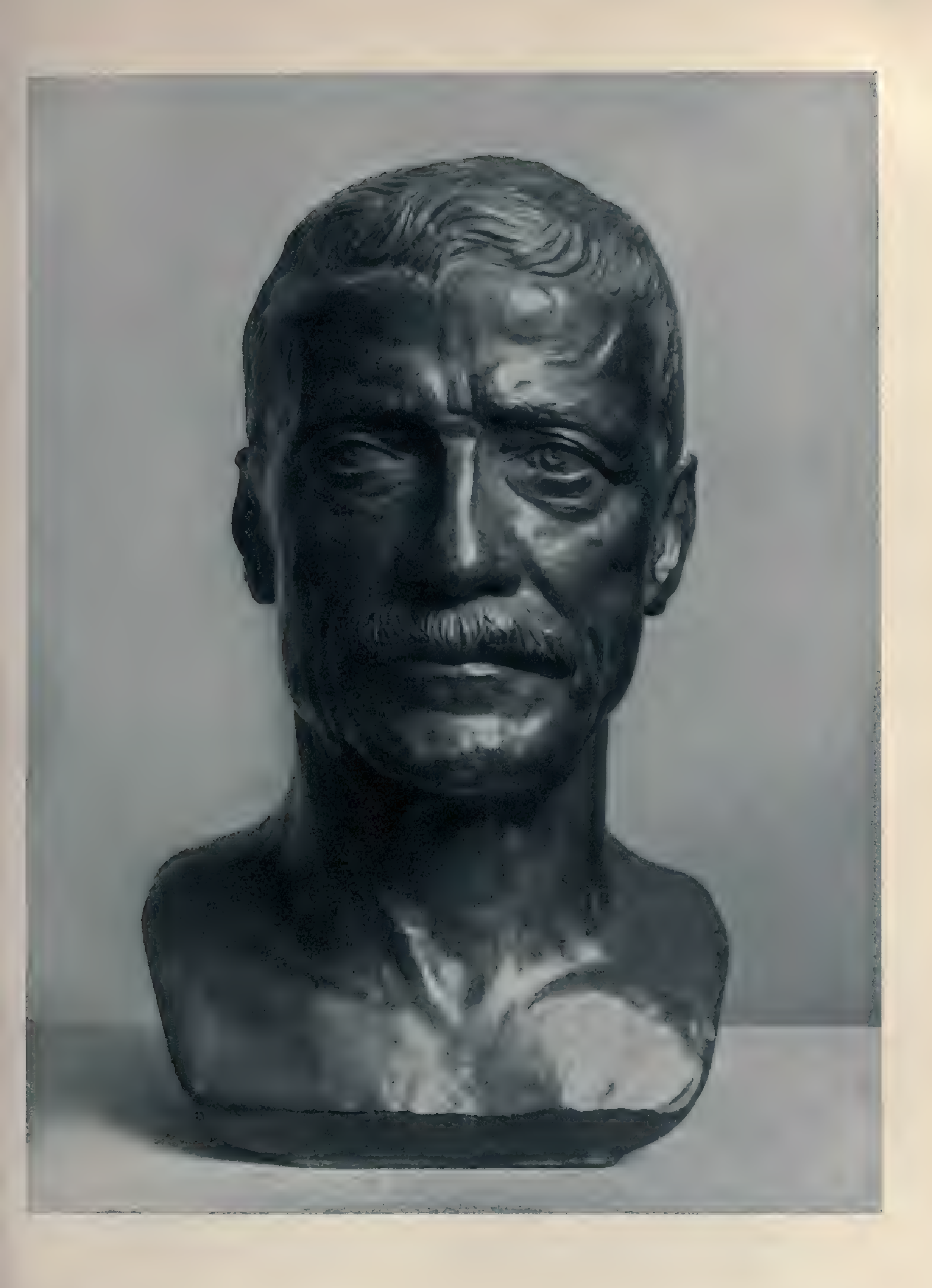
BERNHARD BLEEKER

Von WILHELM HAUSENSTEIN

Erste Begegnungen zwischen zwei Menschen treiben oft unmittelbar die wesentlichsten gegenseitigen Eingeständnisse hervor, deren diese Menschen fähig sind. Mein erstes Zusammentreffen mit Bleeker wurde ein beinahe heftiges Gespräch über die antike Klassik: von der formellen gesellschaftlichen Begrüßung sprang man ohne Uebergang in eine von persönlichster Beteiligung erfüllte Debatte. Wie dies kam, ist mir nicht mehr genau erinnerlich; aber ich meine, daß in der Arbeitsstube des Münchener Gelehrten, in der wir uns in den Weg liefen, eine Nachbildung irgend einer klassischen Antike den Blick



B. BLEEKER FRAUENBÜSTE



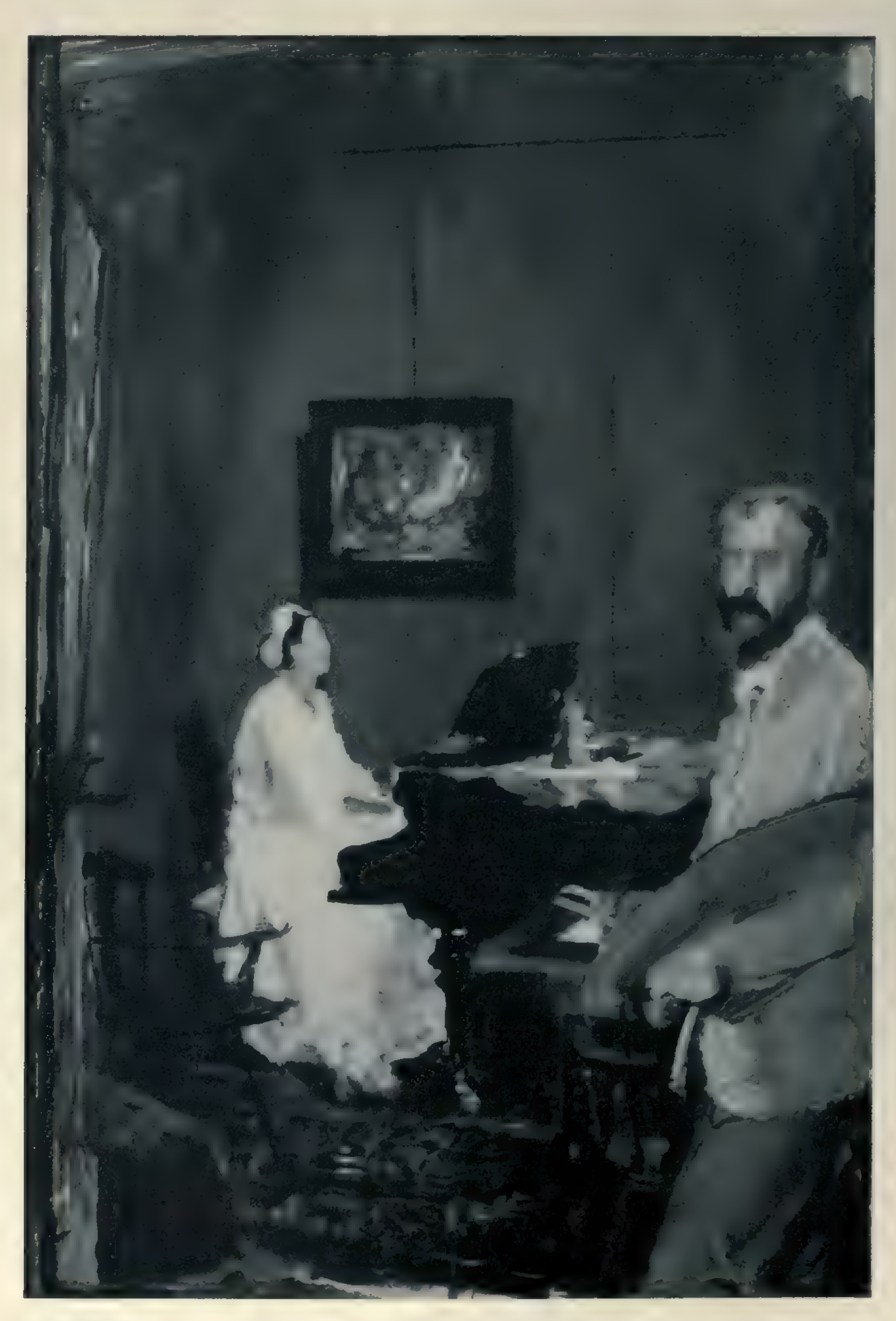
B. BLEEKER

BÜSTE DES MALERS L.

fing und daß sie gleichsam, unverständlich weshalb, — vielleicht weil sie dort, im Arbeitszimmer eines Nationalökonomen, außerhalb der gewöhnlichen Verhältnisse ihrer Existenz erschien, — zwiefach zur Erörterung reizte.

Bleeker ist leicht enthusiasmiert — und ich glaube, auch selber leicht enthusiasmiert zu sein. Schwärmerisch, mit herausfordernder Entzückung sprach er von der ohne Bedingung gültigen Schönheit der Bildwerke des klassischen Altertums; aus augenblicklichen und allgemeinen Gründen, auch aus dem Bedürfnis nach Widerspruch überhaupt war ich gestimmt, das Recht dieses schwärmerischen Bewunderns anzuzweifeln.

Die Debatte lief ohne Ergebnis zu Ende: die Voraussetzungen gingen auseinander, begriffen sich nicht und wollten einander nicht begreifen. Seit jenem Augenblick war ich aber überzeugt, daß Bleeker ein Griechen-



B. BLEEKER MUSIKZIMMER



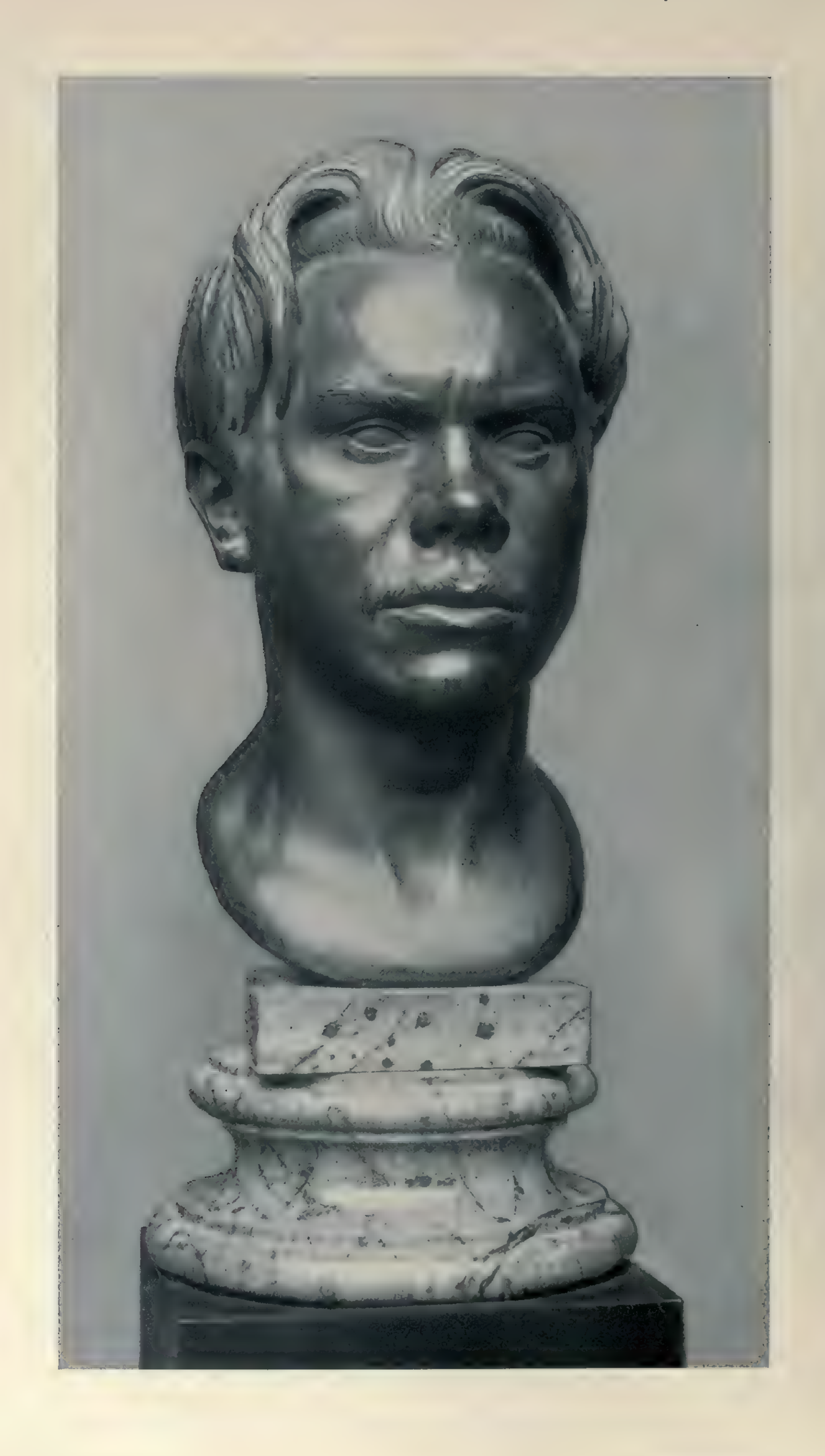
B. BLEEKER TEMPERABILD

Kgl. Neue Pinakothek, München

freund sei. Ich reihte ihn mir in den Zusammenhang, der von der Zeit Ludwigs I. und Klenzes ausgeht und zu Hildebrand trägt. Das tat ich um so sicherer, als ich den Künstler in München fand, wo das Absolute, das Unanzweifelbare der klassischen Griechen selbstverständlicher erscheint als irgendwo in hyperboreischen Landen.

Die Vorstellung mag töricht, mag zum mindesten ungenügend gewesen sein: sie blieb bestehen. Auch wies sie sich im einzelnen aus — zu Anfang und später. Bleekers Gefühl geht oft mit der Ueberlieferung des Polyklet zusammen, und diese Berührung ist nicht nur äußerlich, sondern auch geistig. Das Marmorbildnis der Gattin scheint zwar nicht unmittelbar griechisch, doch hat es jene vollkommene und köstliche Süßigkeit des Klassizismus, die manchen an Canova — an dem sehr zu Unrecht von vielen verleugneten, ja verachteten Canova — bezaubert.

Freilich geht der Künstler von Polyklet und Lysipp und Praxiteles auch hinweg; Intimität der Form und überhaupt eine moderne Vibration der Gestaltung umwebt das göttlich gelassene Schema der antiken Bildner. Die modellierte Büste der Gattin ist weder griechisch noch klassizistisch; sie zeugt von einem ganz ursprünglichen, keiner Ueberlieferung benachbarten Gefühl für ein gegenwärtiges und ganz nahes Wirkliches. Um das Verhältnis mit dem geläufigen und bezeichnenden Kunstwort zu geben: diese modellierte Büste hat einen Realismus, der aus einer unmittelbar gestellten und unmittelbar empfundenen Aufgabe entspringt. Man wird leicht wahrnehmen, wie sehr diese modellierte Büste sich von dem Marmorbildnis unter-



B. BLEEKER MÄNNERBÜSTE

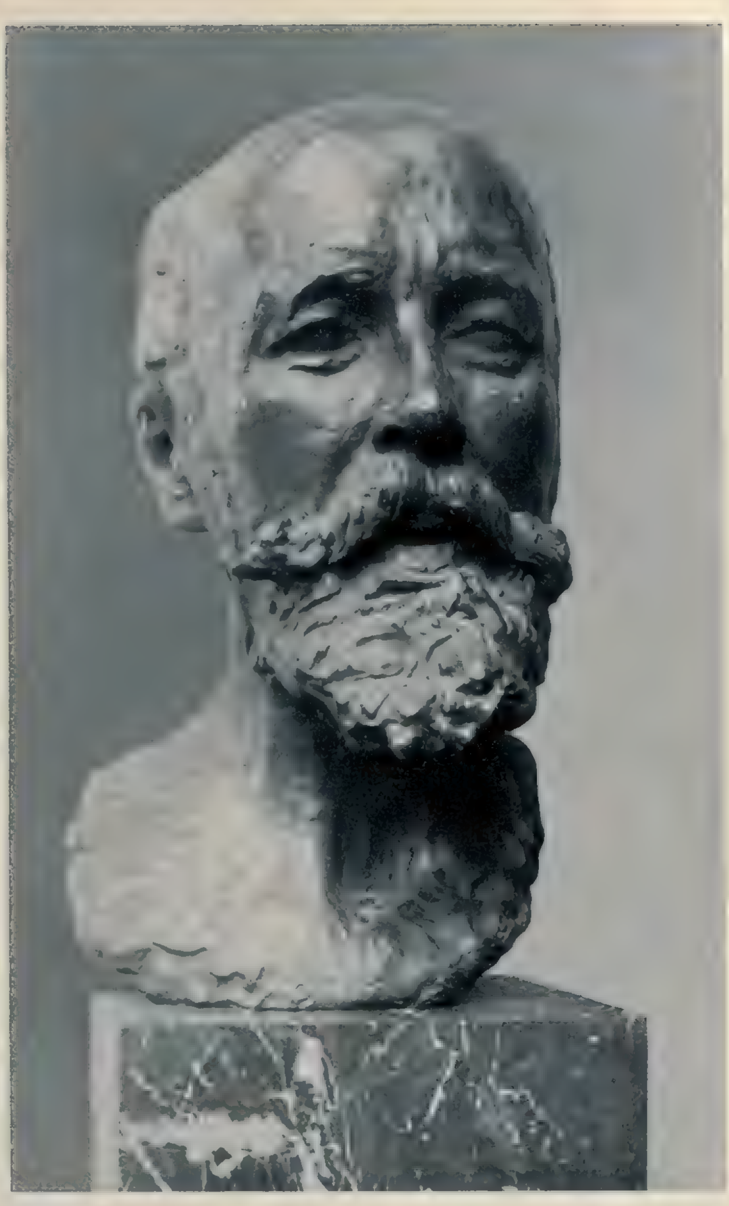


BERNHARD BLEEKER FRAUENBÜSTE



scheidet: beim Marmor ist das Bildnismässige in der Richtung eines bestimmten Vorbegriffs von formaler Schönheit fortgetragen, und fernab glänzt nun die kühle Sinnlichkeit eines lichtweißen und steinernen Phantoms; bei der modellierten Büste ist das warme Ebenbild einer Natur gewollt, deren Atem spürbar ist. Dabei zeigt sich, daß der Künstler einer vom Antiken abgekehrten Kunstform wohl fähig ist. Ist schließlich die Frau eines Künstlers, wie ihre Erscheinung leibt und lebt, nicht minder ein Bekenntnis seiner Formanschauung als der Marmor, in dem er seine Bekenntnisse zuletzt sublimiert, so könnte man sagen, die Erscheinung dieser Frau beweise beim Künstler mehr und anderes als griechische Formgedanken; denn diese Erscheinung ist eher römisch als zarter Klassizismus und eher herbe Gotik als Antike überhaupt, trotz aller Transsubstantiation in Marmor.

In der Tat: die Vorstellung von dem griechischen Bleeker reicht nicht zu. Auch die Voraussetzungen, die aus der Rasse und der Entwicklung des Künstlers stammen, schränken diese Vorstellung ein. Bleeker ist Westfale: er wurde — 1881 — in Münster geboren. Die Geschichte seiner Bildung war zunächst die Geschichte eines Handwerks; Bleeker war in Münster Gehilfe eines Steinmetzen und arbeitete, als er München, die Stadt seiner naiven Sehnsucht, erreicht hatte, in Not geraume Zeit als Steinmetz am Bau. Dann erst kam er in die Rümannklasse der Münchener Akademie. Bleeker erzählt nicht und ich weiß darum nicht viel von jenen Jahren. Dies aber mag feststehn, daß ihm am Bau wie in der Rümannklasse viel nüchterne Neurenaissance und Aehnliches zugemutet worden ist und daß ihn dies eher gegen das Antikische stimmen als ihn dafür einnehmen mußte, denn er ist von Haus aus als Westfale, so sehr gerade sein besonderes Naturell des Empfindsamen, des lyrisch Weichen in menschlichen wie in künstlerischen Dingen fähig ist, oft bis zum Eigensinn persönlich gestimmt. Dazu paßt es, daß noch heute diesen Mann, der westfälischem Landblut entstammt, wenig so ganz sättigt wie eine recht örtliche Bauernarbeit, die von jeder Beziehung zu fremder Idealität, etwa zu schöngeistigem Humanismus, frei blieb.



BERNHARD BLEEKER ❧ BÜSTE DES BILDHAUERS AKERBERG (BRONZE)

Studiert man Bleeker in den Bildnisbüsten, die er geschaffen hat, so ist man fast immer augenblicklichen, rasch angreifenden und geradenwegs dem Gegenstand zugewandten Antrieben gegenüber. Von weitem nur klingt Gefühl für ausgleichende, mäßigende Idealität — für eine Idealität humanistischen Ursprungs. Allmählich aber gelangt Bleeker zu Formen, die von allem Antikischen abgesondert sind. Bringt

gemeinhin der Realismus seiner Bildnisse klar und ruhig umschriebene Formen hervor, so gelangt er schließlich mit erklärlicher, wiewohl zunächst verblüffender Folgerichtigkeit zu der zitternden Lebendigkeit der impressionistischen Bildnisbüste. Das Bronzebildnis des Bildhauers Akerberg gibt ein Beispiel. Wollte Bleeker auf den Spuren unmittelbarer Wirklichkeit das unausgesetzte sich-selbst-Differenzieren der Form bezeichnen, so mußte dem im tiefsten Grunde auf Ruhe, Klärung und Allgemeinheit gestimmten Mann auch solche Nervosität der Form erreichbar sein. An dieser Stelle setzt vielleicht auch seine Malerei ein, in der er sich als Dilettant empfindet, die aber gleichwohl künstlerische Bedeutung hat. Das Musikzimmer mit der Andeutung eines Selbstbildnisses ist ein Versuch, in dem Bleekers Modernität — bedienen wir uns immerhin dieses bequemen Ausdrucks — den äußersten ihr erreichbaren Pol anrührt. Der Ausgang seines Schaffens, der konservative plastische Geist, scheint hier verneint; Plastik, das heißt präzise Kubik, scheint zu Gunsten einer verhältnismäßig modernistischen malerischen Bewegtheit der Fläche aufgehoben.

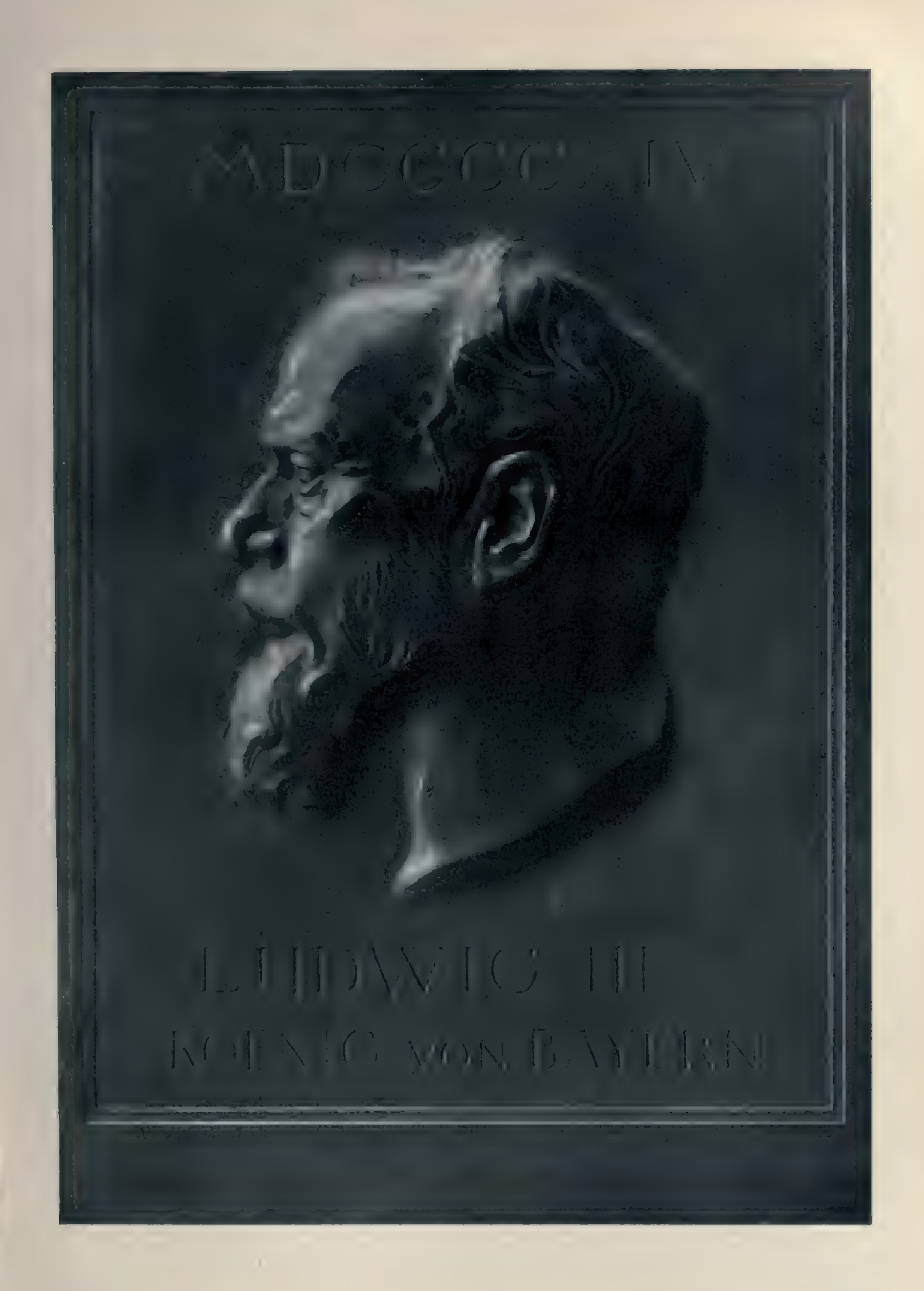
Aber Bleeker ist Bildhauer und will — sein Instinkt gebietet es trotz seines unbezweifelbaren und in einigem monumental gestimmten Malertalentes — Bildhauer sein. Er strebt zur runden und festen und endlich zur klassischen Form zurück. Die Bildnisbüste, als eine Aufgabe, die einer nicht eben aufs Oeffentliche gerichteten Kunstpflege entspricht, zwingt ihn halb wider seinen Willen zur Nuance und zur Psychologie. Aber von diesen Aufgaben strebt er zu den breiteren, restlos als Ganzes erscheinenden Formen zurück, deren eine dem Oeffentlichen zugekehrte Plastik bedarf. Diese Formen bildet er in der großen Figur des Christophorus, der an einem der westlichen Münchener Isarkais — zwischen der Maxbrücke und der Prinzregentenbrücke — dem Wasser zu entsteigen scheint, und in den Portallöwen des neuen Polizeigebäudes zu München. Es ist wahr, daß diese Figuren des Kunstgewerblichen nicht ganz ledig sind. Allein dies Kunstgewerbliche verschwindet hinter der vornehmen Freiheit des Gefühls für Fragen der Situation in der Plastik, hinter dem wirklich künstlerischen Talent, Form innerhalb der Bedingungen einer gegebenen Räumlichkeit zu bedenken und darzubieten, hinter dem Talent, der Form auch innerhalb dekorativer Aufgaben ihr besonderes Leben zu wahren, wo andere die Form gewerblich abplatten — kurz hinter allen jenen künstlerischen Voraussetzungen, die zuletzt der Genius Hildebrands in der Ueberlieferung Münchens befestigt hat. Sicher sind die Löwen Bleekers unvergleichlich interessanter durch Temperament und Oberfläche als die akademischen Musterlöwen an der Feldherrnhalle in München, die man der Stadt zu schulden meinte und die nun stärker langweilen, als das Nichts, das vorher dort war, es je vermocht hätte.

Der entscheidende Uebergang von der intimen Plastik zur großen, gleichsam kultischen und darum allgemeinen Form ist in Bleekers Entwicklung wohl die marmorne Bildnisbüste der Gattin gewesen. In Bleekers Malerei führte die Entwicklung von dem eleganten und verhältnismäßig kleinen Impressionismus des Salonbilds zu der Klassizität des Pferdebildes in der Neuen Pinakothek, das nicht mit Unrecht in dem Vorraum des Maréessaals aufgehängt worden ist.

Ob die Entwicklung wirkliche zeitliche Entwicklung ist oder ob sich die Probleme im Durcheinander und Nebeneinander entfalten, steht dahin; genug daß sie in solcher sachlichen Ausdehnung vorhanden sind.

Die Kunst Bleekers scheint schließlich wieder in ein klassisches Ideal einzumünden. München ist der Boden für solchen Gang. Es gibt andere Ueberwindungen — kühnere, freiere, gewalttätigere. Ihr Ort ist nicht in dieser Stadt, in der sich die Dinge leicht zum Gefälligen wandeln und selbst die krassen Neigungen der Künstler zu annehmbarer Rundung streben. Das Herrenbildnis, das Bleeker gemacht hat, bleibt weit von der erbitterten Wildheit van Goghs entfernt. Seine Plastik wird sich nie augenblicklich den erregten Forderungen der Jungen erschließen, wiewohl er selbst ein Junger ist und sich entschieden in die Reihen der Neuen Münchener Secession stellte. Stadt und Mensch sind immer im Wesen aufeinander bezogen: so ist Bleeker von Natur auf Ehrfurcht und Verbindlichkeit, nicht auf Rebellion und Brüskes eingestellt, und als er nach München ging, folgte er seinem Schicksal. Dies ist die Relativität seiner Kunst. Gleichwohl bezeichnet die Prägung, die auf dieser Kunst steht, einen vollen Wert.

Endlich wieder wünscht man, daß diesem Künstler im Umkreis die Ringe des Daseins aufspringen und daß er reisend sehe, was die Gotiker, die Barockmeister und endlich auch, was die Exoten getan haben.



BERNHARD BLEEKER

KÖNIG LUDWIG III. VON BAYERN
(BRONZERELIEF)



PAUL PAESCHKE VENEDIG (RADIERUNG)

PAUL PAESCHKE ALS GRAPHIKER

Von Otto Weigmann

In der kampffrohen Arena, die jüngeren aufstrebenden Talenten von der Münchener Secession in ihren Frühjahrsausstellungen eröffnet zu werden pflegt, lenkten vor drei Jahren die graphischen Arbeiten eines Neulings durch die sichere Reife der künstlerischen Problemstellung und ihrer technischen Durchführung die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Es waren drei Motive aus der Reichshauptstadt, unverfälschte Ausschnitte aus dem Berliner Großstadtleben: ein figurenreiches Blatt, Militärkonzert vor dem königlichen Schlosse, hat sich der Erinnerung wohl aus gegenständlichen Gründen tiefer eingeprägt; die beiden anderen, das lebensprühende Jahrmarktstreiben auf einem freien Platze im Weichbild der Stadt und den emsigen Betrieb auf heranwachsenden Neubauten schildernd, fesselten durch eine außergewöhnlich geschickte Handhabung der Radiernadel. Als Schöpfer dieser Meisterblätter nannte der Katalog Paul Paeschke aus Charlottenburg, einen Künstler, dem man wohl früher schon ab und zu in den Glaspalastausstellungen begegnet war, dessen Malereien jedoch inmitten des Massenaufgebotes künstlerischer Erzeugnisse einen gleichnachhaltigen Eindruck nicht hatten hervorrufen können. Erst mit seinen neuen Werken der Griffelkunst hat sich Paeschke auch in der Münchener Kunstgemeinde Heimatrecht erworben. Man freut sich, ihn seitdem als regelmäßigen Gast begrüßen und aus nicht seltenen Ankaufsvermerken einen Rückschluß auf wachsendes Interesse für seine Bestrebungen in kunstliebenden Kreisen ziehen zu können. In rascher Folge mehrte sich inzwischen sein radiertes Werk, das sich heute schon auf etwa 40 Blätter, zum Teil sehr ansehnlichen Formates, belaufen dürfte. Daneben sieht man

*) Die Wiedergabe der Blätter erfolgt mit Genehmigung des Graphischen Kabinetts J. B. Neumann, Berlin W 15.



PAUL PAESCHKE — KONZERT IM LUSTGARTEN IN BERLIN (RADIERUNG)



neuerdings öfters sehr feine, duftige Malwerke seiner Hand, die von seiner früheren Art stark abweichen.

Eine Kunst, die aus eigener Kraft ohne marktschreierische Anpreisung so stark und dauernd zu fesseln vermag, ist es wohl wert, einmal in ihren Hauptwerken zusammenhängend betrachtet zu werden. Wenn dieser Ueberblick auf Paeschkes Leistungen im graphischen Gebiet beschränkt bleiben soll, so liegt dies in dem Umstande begründet, daß seine graphischen Arbeiten am klarsten seine künstlerische Individualität enthüllen und zugleich auch Aufschluß über seine Bestrebungen als Maler geben, ist doch sein ganzer künstlerischer Entwicklungsgang auf einer außerordentlich sorgfältigen Ausbildung seiner zeichnerischen Fähigkeiten aufgebaut.

In Berlin im Jahre 1875 geboren, war Paeschke zunächst dazu bestimmt, sich in einem mehrjährigen Lehrkurs der Königlichen Kunstschule die vorgeschriebene Handfertigkeit für das Zeichenlehrerexamen anzueignen. Erst nachdem so eine sichere Basis für die Zukunft geschaffen war, konnte er an die Verwirklichung seiner Künstlerträume denken. Wahres Talent läßt sich auch durch künstlerische Frondienste nicht abschrecken; so bezog er denn um 1900 von neuem die hohe Schule, um in echt deutscher Gründlichkeit in sechs langen Studienjahren an der Berliner Akademie die verschiedenen Stadien der akademischen Ausbildung zu durchlaufen. Als Meisterschüler erfreute er sich dann noch sechs weitere Jahre hindurch einer mehr freundschaftlichen Unterweisung des bekannten Radierers Professor Karl Koepping.

Ein so langsames, fast altmeisterliches Ausreifenlassen künstlerischer Anlagen wird heutzutage vielfach als überflüssig betrachtet. Namentlich der eitle Dilettantismus, der sich in unseren Tagen in der bildenden Kunst so aufdringlich bemerkbar macht, wähnt die Entfaltungsmöglichkeit seiner persönlichen Eigenart durch einen tüchtigen Schulsack gefährdet. Unsere schnellfertige Künstlerjugend, der guten Tradition weniger als aufsehenerregenden rasch wechselnden Modeströmungen zugetan, strebt in hochmütiger Geste müheloser zu erreichenden Idealen nach. Bei Paeschke hat die Selbstbescheidung, die gleichmäßige, eine virtuose Einseitigkeit vermeidende Durchbildung die schönsten Früchte getragen. Es mag seinem starken Temperament nicht gerade leicht gefallen sein, sich so lange schulmäßige Fesseln



PAUL PAESCHKE — RODELSPORT (RADIERUNG)



PAUL PAESCHKE AUS BRIGHTON (LITHOGRAPHIE

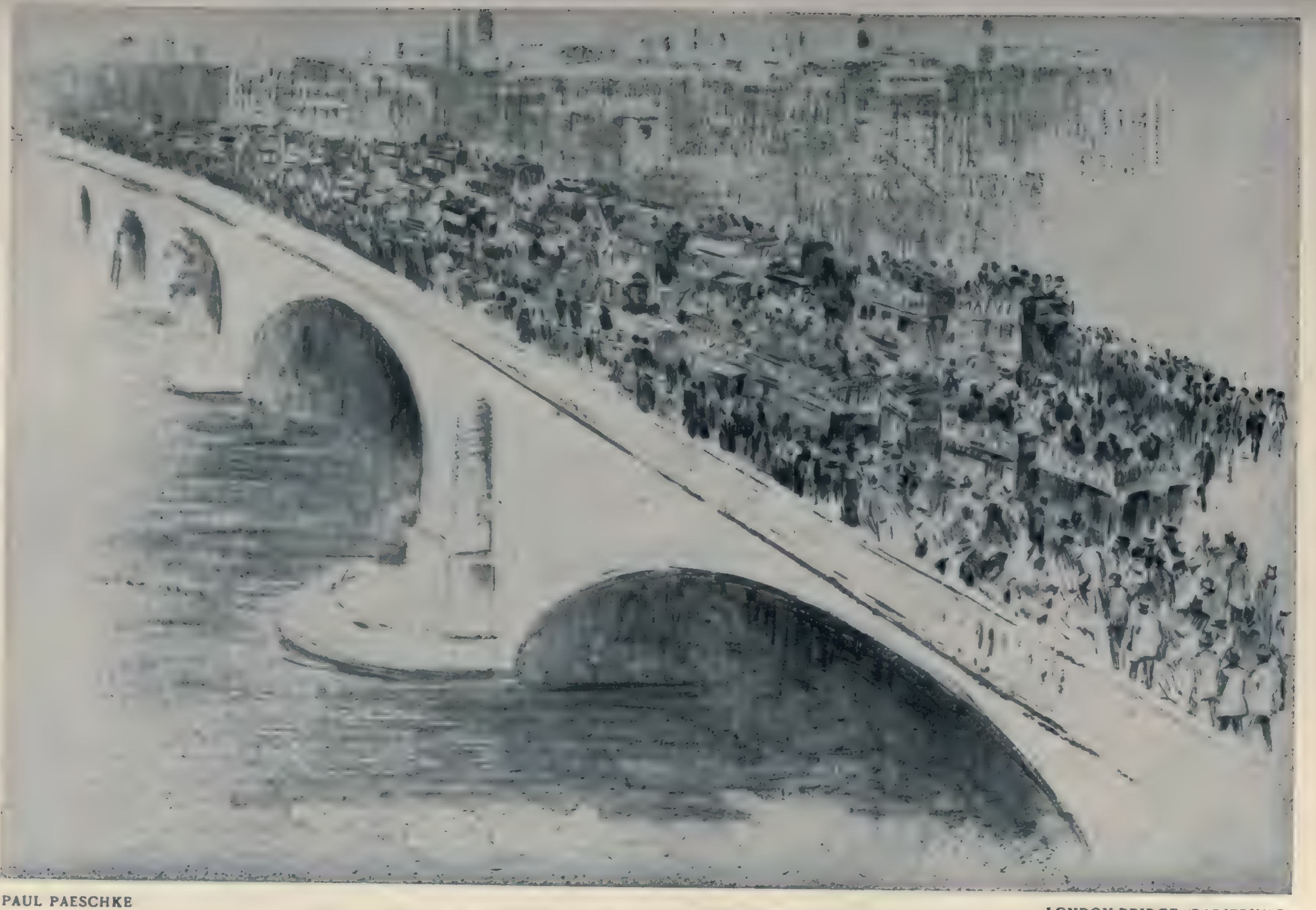


PAUL PAESCHKE EISBAHN MÜGGELSEE (RADIERUNG)

anzulegen. Seinen eigenen Ideen konnte er während der akademischen Lehrjahre nur in den Arbeiten nachhängen, die gleichsam zur Erholung von dem ewigen Aktzeichnen, Studienkopfmalen, Prämienkomponieren usw. auf Ferienreisen entstanden sind. Wenn auch begreiflicherweise noch unfrei, offenbaren sie doch schon ein nicht alltägliches Streben, die Dinge im Zusammenhang mit ihrer Umgebung zu sehen, die Darstellung einer malerischen Grundidee unterzuordnen. Sein Ausgangspunkt ist der geschlossene Raum. In Darstellungen, wie der eines Dorfkirchenraumes, der von einem seitlichen Sonnenstrahl durchflutet wird, oder einer ländlichen Schmiede, in deren rußiger Atmosphäre das Tageslicht mit dem Feuerschein der Esse ringt, oder etwa einer dämmerigen Bauernstube, in der eine alte Frau über ihrem Strickzeug eingenickt ist, interessiert ihn das Gegenständliche weit weniger als das Problem der Lichtführung im Innenraum. Mit erstarkender technischer Sicherheit wendet er sich um 1906 der Freilichtmalerei zu. Ein „An der Mosel" betiteltes Bild zeigt drei Frauen am Kaffeetisch in einer Laube von hellstem Sonnenlicht umspült. Noch verrät das unvermittelte Nebeneinander lichtester und schwerster Töne die Uebung des Helldunkelmalers; doch ist ein Umschwung in der allgemeinen Auffassung unschwer zu erkennen. Das verstandesmäßige Sehen und Nachbilden der Formen beginnt einem verallgemeinernden Erfassen des Eindruckes zu weichen. Das Auge stellt sich ein auf die Unendlichkeit der in freiem Lichte zu beobachtenden Tonabstufungen. Die Einzelform, in hellem Lichte bald aufgelöst, bald umgebildet, verliert für den Künstler ihre anatomische Bedeutung, ihre richtige Wertung im Verhältnis zum Ganzen, ihre harmonische Eingliederung in ein abgeglichenes Gesamtbild wird ihm zur Hauptsache. Gesteigerte Wirkungskraft bei tunlichster Vereinfachung allen Beiwerkes — dieser Grundsatz der Impressionisten wird auch für ihn bestimmend.

Bei diesem inneren Läuterungsprozeß, der sich in Paeschkes Kunst fortan in ruhiger Stetigkeit vollzieht, kommt es dem Künstler sehr zu statten, daß er sich in sorgsamer Schulung eine absolute Beherrschung alles Formalen erworben hat. Die hohen Aufgaben, die er sich in immer steigender Schwierigkeit stellt, setzen neben der Gabe schnellster Formerfassung eine spielende Leichtigkeit der Hand und eine wirkungssichere Vertrautheit mit den Ausdrucksformeln voraus, müßte doch jedes Zuviel der gegenständlichen Darstellung bei so reich belebten Kompositionen, wie er sie in seinen reifen Werken bevorzugt, von allem Anfang an das künstlerische Interesse lahmlegen. Paeschke arbeitet stets auf geschlossene Bildwirkung; er verzichtet auf ein Interessantseinwollen in Skizze, die in gesuchter Genialität dem Beschauer oft mehr vorspiegelt als in der Absicht oder dem Können des Künstlers gelegen hat. Seine Arbeiten beruhen, so sehr sie auch den Charakter des Augenblicksbildes wahren, stets auf reiflicher, kompositioneller Ueberlegung. Man sieht es diesen flotten Szenen, die dem Leben unmittelbar abgeschaut erscheinen, kaum an, daß ihnen zumeist eine genaue, zeichnerische Studie zugrunde liegt. Nicht jedem Schaffenden ist es gegeben, bei Uebertragung solcher Vorarbeiten in das abgerundete Kunstwerk, die zumeist ein Uebersetzen in eine andere Technik mit sich bringt, die Frische der Erstkonzeption in gleicher Stärke zu wahren. Bei Paeschke hat man oft die Empfindung einer Steigerung des Ersteindrucks. Es ist ja auch in der Natur der darzustellenden großen szenischen Vorgänge gelegen, daß der Künstler nur bis zu gewissen Grenzen modellmäßig arbeiten kann. Mag die Hand noch so flink einige Einzelgruppen festhalten, mag ein starkausgebildetes Formengedächtnis dem Künstler die großen Linien des Naturbildes treu bewahren, in der Gesamtkomposition muß sich doch stets die eigene Schöpferkraft betätigen, die dem Erschauten erst den Stempel eigenen Geistes aufdrückt. Was bei Paeschkes Werken so angenehm berührt, ist die Ungezwungenheit ihres künstlerischen Aufbaues, der die Einzelheiten in einem festen Gefüge zusammenhält, ohne die verstandesmäßige Struktur des Ganzen störend durchblicken zu lassen.

Als echter Großstädter entnimmt Paeschke in seiner reifen Zeit seine Themen mit Vorliebe dem ruhelos pulsierenden Leben, das ihn täglich in seiner Vaterstadt umflutet. Das atemlose Hasten in den belebtesten Straßen der Millionenstadt, das Auf- und Abwogen großer Menschenmassen auf Modesportsplätzen, das unübersehbare Gewühl bei Volksaufläufen, das sind Vorwürfe ganz nach seinem Herzen; und es ist erstaunlich, mit welcher Sicherheit er sich diesen schwierigen Aufgaben gegenüber zurechtfindet. Da führt uns eine der ersten Radierungen dieser Art, 1910 entstanden „Rummel in Berlin NW.", hinaus an die Peripherie der Großstadt. Fahrendes Volk hat auf einem öden Platze seine Buden und Zelte aufgeschlagen und lockt mit seinen Künsten Scharen von Schaulustigen an. Mehr noch als durch den temperamentvoll wiedergegebenen gegenständlichen Inhalt fesselt das Blatt durch seine malerische Behandlung, die mit den rein graphischen Mitteln der kalten Nadel und des



PAUL PAESCHKE — LONDON-BRIDGE (RADIERUNG)

Aus der Jahresmappe 1914 der „Freunde graphischer Kunst“, Leipzig

Plattengrates eine warme Tonigkeit erreicht. Mit gleich einfachen zeichnerischen Mitteln ist in dem zarten Blättchen „Rodelsport“ die Illusion der winterlichen Landschaft hervorgerufen. Ein paar scharf betonte dunkle Punkte, die sich als rodelnde Kinder und Zuschauer entpuppen, ein kurzes, in Schatten gesetztes Stück Hauswand genügen, die mit wenigen Strichen angedeutete Oertlichkeit als schneebedeckten Hang erscheinen zu lassen. In dem Gebiete, das seine eigentliche Domäne werden sollte, in der Darstellung großer Menschenansammlungen brachte dem Künstler die 1911 entstandene große Radierung „Konzert im Lustgarten“ den ersten bedeutsamen Erfolg. Das Blatt, nach der Feinheit malerischen Empfindens wohl eines seiner besten Griffelwerke, gewährt einen aufschlußreichen Einblick in seine Werkstatt. Ein Vergleich mit der Zeichnung gleichen Inhalts läßt erkennen, wie hier auf der Platte Tonwerte herausgearbeitet sind, die in der Kreideausführung nur angedeutet werden konnten. Wie weitet und vertieft sich der Raum vor dem in duftigster Behandlung ganz zurücktretenden Schloßgebäude! Wie greifbar plastisch hebt sich von diesem Hintergrunde trotz der nur andeutenden Zeichnung das verkürzt gesehene Reiterstandbild ab, um dessen Rundell sich die Menge in wohlabgewogenen Massen reich belebt gruppiert! Flimmerndes strahlendes Licht, tausendfach reflektiert, erfüllt den großen weiten Platz und gibt ihm festliches Gepränge. In einer umfangreichen, hier nicht wiedergegebenen Komposition: „Flugplatz Johannistal“ darf wohl ein gegenständliches Zugeständnis an die Sensation der aufkommenden Fliegerschaukünste erblickt werden, wenn auch für den Künstler die vielerlei Flugmaschinen und Luftfahrzeuge, die am Firmament vereinigt sind, gewiß gegenüber der Beobachtung der Zuschauermenge im Vordergrunde nur untergeordnete Bedeutung haben. Glücklicher in der Raumeinteilung erscheint uns das kleinere, ein ähnliches Thema behandelnde Blatt: „Rund um Berlin“. Auch gewinnt hier die Bildwirkung



PAUL PAESCHKE — THEMSEBRÜCKE (RADIERUNG)

PAUL PAESCHKE

RUMMEL IN BERLIN NW (RADIERUNG)



PAUL PAESCHKE DIE BERLINER FRIEDRICHSTRASSE IM FLAGGENSCHMUCK (LITHOGRAPHIE)

durch Ausführung in weichem Grunde an Stelle der scharf umreißenden Kaltnadelpointillierung an Ruhe und Geschlossenheit. Besonders deutlich treten die Vorzüge dieser Technik bei der Radierung: „Eisbahn Müggelsee" zutage, beruht doch die erstaunliche Tiefenwirkung dieses Blattes zumeist auf der geschickten Gegenüberstellung von zeichnerisch detaillierender Durchführung im Vordergrunde und konturlos flächenhafter, nur das Bewegungsmotiv hervorhebender Behandlung der Einzelfigur in den andern Plänen. Und welch einheitliche zwingende Stimmung wußte der Künstler in dem in gleicher Technik ausgeführten Blättchen: „Flugwoche" zu erreichen, dessen kompositioneller Aufbau — der berittene Schutzmann als Silhouette über die lebhaft gegliederte Menge emporragend — an Menzelsche Charakteristik denken läßt!

Daß Paeschke auch in den anderen graphischen Techniken wohlbewandert ist, bezeugt die prachtvoll belebte Kreidelithographie: „Friedrichstraße in Berlin". Unmittelbar erschautes und erfaßtes Leben spricht hier zum Beschauer und zieht ihn mit suggestiver Kraft in seinen Bann. Wie sehr die rasch arbeitende Lithographie bei solchen Augenblicksbildern den anderen graphischen Verfahren überlegen ist, ergibt sich aus einem Vergleiche mit der Kaltnadelradierung ähnlichen Inhalts; an die Stelle zeichnerischer Charakterisierung tritt bei der Radierung das Bestreben tonig malerischer Wirkung.

Eine äußerliche Gliederung der graphischen Werke Paeschkes ergibt sich aus ihrer Zugehörigkeit zu verschiedenen, in sich geschlossenen Motivkreisen. Den Berliner Themen aus der ersten Zeit schließt sich als Frucht einer südlichen Studienreise ein italienischer Zyklus an. Nur einer so ausgeprägten und gefestigten Künstlerpersönlichkeit wie Paeschke konnte es gelingen, den viel gebrauchten und mißbrauchten Venezianer Motiven neue Seiten abzugewinnen. Freilich gilt sein Hauptinteresse auch nicht den sattsam bekannten Architekturen; sie liefern ihm, in schemenhafter An-

deutung ausgeführt, nur das Lokalkolorit für das farbenfrohe Bild, das die eleganten hellen Damentoiletten auf dem lichterfüllten Markusplatze hervorzaubern, wie ja auch der eigentümliche Reiz des kleinen Blattes mit San Giorgio im Hintergrunde wohl nicht in der so beliebten Gondelstaffage, sondern in dem malerischen Problem liegt, den Glanz der Wasserspiegelung mit graphischen Mitteln wiederzugeben.

Mehr noch in seinem eigentlichen Elemente ist der Künstler bei den im nächsten Jahre (1913) entstandenen Londoner Straßenbildern. Es war ein kühnes Unterfangen, das unentwirrbare Menschenknäuel auf einer der verkehrsreichsten Brücken Londons in rein linearer Technik darzustellen, die in gleichförmigem Rhythmus sich hin- und herschiebenden Wagenreihen und Fußgängerketten aufzulösen in eine Unzahl nur schematisch charakterisierbarer Einzelfiguren und die so aufgelichteten Massen nur durch kontrastierende Belichtung zu beleben. Das Hauptblatt dieser Art, die große „Londonbridge", stellt in gewissem Sinne den Höhepunkt in der rein zeichnerischen Durchführung der Radierung bei Paeschke dar. Wenn schon gleichzeitig entstehende Kaltnadelarbeiten wie die kleine „Londonbridge" mit der reizvoll behandelten Flußlandschaft oder die „Towerbridge" mit weich verschwimmender Atmosphäre, vollends die breit angelegte Pinsellithographie, „Badestrand in Brighton", den Maler mehr zu seinem Rechte kommen lassen, so zeigt sich auch in der dem Kriegsjahr 1914 entstammenden ähnlichen Massendarstellung: „Erbeutete Kanonen vor dem Kronprinzenschloß in Berlin", deutlich das Bestreben, durch gleichzeitige Verwendung von tonig wirkenden graphischen Mitteln wie Roulette, weicher Grund, kalte Nadel dem Bilde eine auch in malerischem Sinne befriedigendere Gesamthaltung zu geben.

Die gleiche Neigung verraten die neueren Arbeiten, die wieder dem Berliner Stoffkreise entnommen sind, aber mehr den intimen Charakter der Einzelstudie tragen. In sicherer Typik führt uns der Künstler die elegante Damenwelt von Berlin W vor Augen, an dem Orte ihrer gesellschaftlichen Zusammenkünfte, „Im zoologischen Garten"; das sonntägliche Treiben in den Parkanlagen schildert ein besonders gelungenes sonnenglanzerfülltes Blatt: „Spaziergänger im Tiergarten". Ein friedliches Bild aus der ernsten Kriegszeit gibt das feine duftige Blatt: „Kanonen vor dem Schlosse in Berlin." Auch bei diesen anders gearteten Aufgaben bewährt sich Paeschke als ein fein empfindender Künstler und scharf charakterisierender Beobachter. Dies gibt die Gewähr, daß er sich von routinehafter Manier freizuhalten vermag.

Die wenigen hier ausgewählten Proben mögen genügen, auf die Eigenart und Vielseitigkeit Paeschkescher Graphik hinzuweisen. Bei der harmonischen zielbewußten Entfaltung seines Künstlertumes dürfen wir von ihm, nicht nur als Radierer, noch viele vortreffliche Werke erhoffen.



PAUL PAESCHKE FLUGWOCHE (RADIERUNG)

KRIEGSBILDER VON FRITZ ERLER UND FERDINAND SPIEGEL

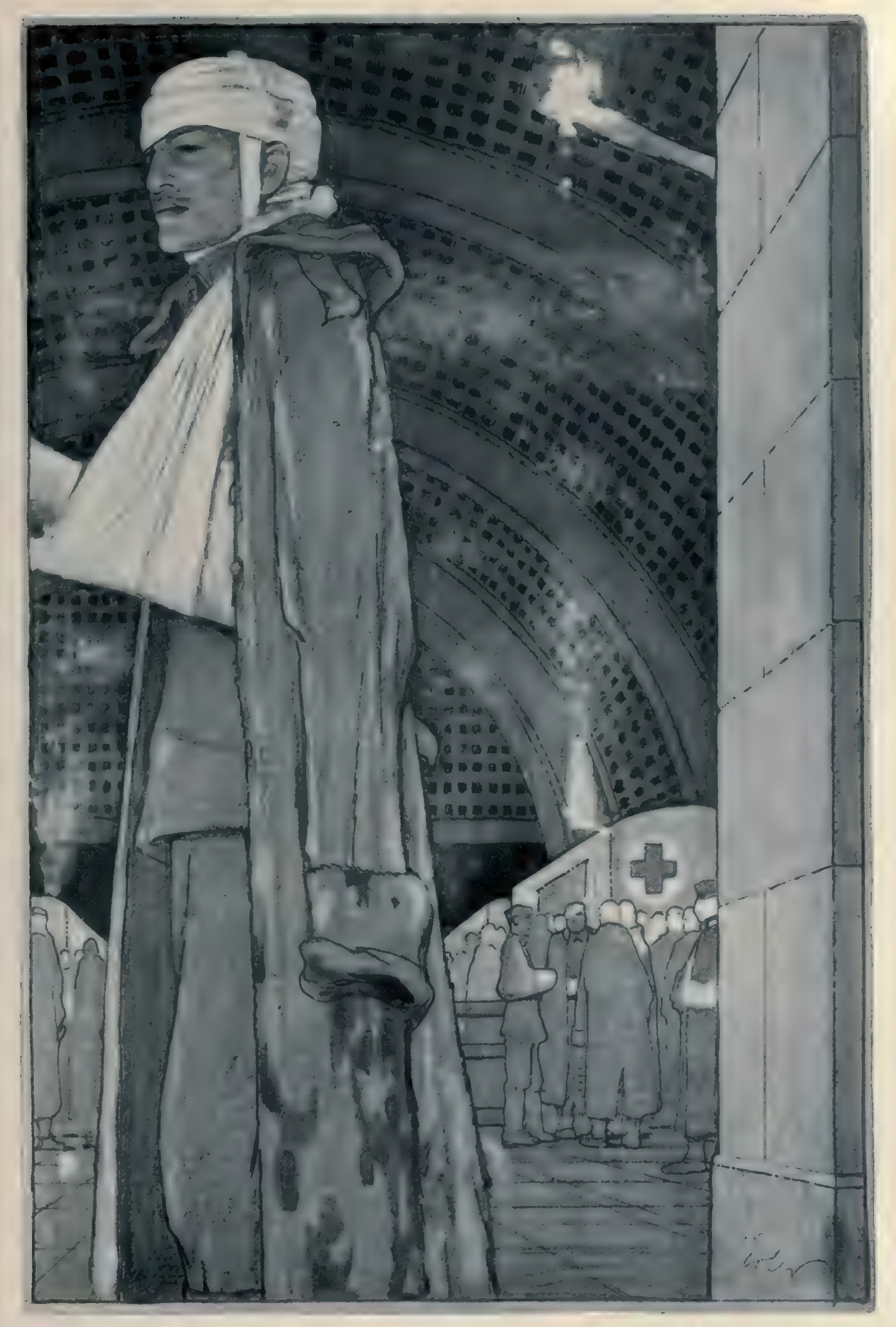
Man wird die zahlreichen Kriegsbilder, die jetzt, in quantitativ und auch qualitativ sich steigerndem Maße, allenthalben zu sehen sind, zwanglos in zwei große Gruppen einreihen können. In die eine gehören die reinen Wirklichkeitsschilderungen, möglichst genaue Darstellungen dessen, was an und hinter der Kampffront zu sehen ist, und die Impressionen, bei denen die persönliche Anschauung und die Treue gegen das Objekt sich gegenseitig auszugleichen suchen. Man könnte diese ganze, umfangreiche Gruppe auch die der künstlerischen Berichterstattung (mit mehr oder weniger starker Betonung des Künstlerischen) nennen. Die zweite Gruppe aber umfaßt alle jene Kriegsdarstellungen, die über die nüchterne Tatsachenwelt hinaus nach einer symbolisierenden, beziehungsweise monumentalisierenden Zusammenfassung streben, die also, mit anderen Worten, das dauernd Gültige aus der Fülle der flüchtigen Erscheinungen herauszufinden und ihm auch eine den Tag überlebende Form zu geben suchen.

In diese letztere Gruppe gehören die 30 Kriegsbilder (Aquarelle), meist mit Motiven aus Ypern, Lille, Arras usw., von Fritz Erler und Ferdinand Spiegel, die in einem großen, „1914/1915" betitelten und im Verlag der Vereinigten Kunstinstitute (vorm. Otto Troitzsch) in Berlin-Schöneberg erschienenen Mappenwerk vereinigt sind. Die Ausstellung der Originale zu diesem Werke, die im Juni und Juli in der „Galerie Caspari" in München stattfand, hatte einen ganz außerordentlichen künstlerischen Erfolg, der in dem Ankauf von zwölf Arbeiten für die Kgl. Pinakothek seinen wirksamsten äußeren Ausdruck fand. Man kennt die trotzig-eigenwillige, nordisch-herbe Art Fritz Erlers, der einer der wenigen Künstler ist, die den von Tausenden gesuchten modernen, monumentalen Stil auf ihre Weise gefunden haben. Und man weiß auch, daß alles, was Erler anfaßt, dadurch allein schon von selbst der gemeinen Wirklichkeit entrückt und zu einer Art von gesteigerter Daseinserscheinung erhöht wird. Bewundernswert ist es aber doch, wie Erler, der monatelang an der Front war, es verstanden hat, auch die an sich vollkommen kunstwidrig scheinenden Eindrücke moderner Kampfgebiete durch die Kraft seines, jeder Aufgabe gewachsenen Stils zu künstlerischen Gebilden auszuformen, die den Eindruck machen, als seien sie von jeher gewesen. Schützengrabenmotive, Straßenbilder aus Lille und zerschossenen kleineren Orten, Verwundetentransporte, Kampfszenen aller Art usw. sind bei Erler zu Symbolen geworden, in denen das Wesentliche dieses Krieges, seine Kampfmethoden und Wirkungen, seine Schrecken und sein Heldentum eine künstlerische Form gewonnen haben, die man eben nur mit dem vielmißbrauchten Wort „monumental" richtig charakterisieren kann. Und ganz besonders dem stillen Heroentum unserer Soldaten, das sich im geduldigen Ausharren wie im Kampf in gleich verehrungswürdigem Grade bewährt, hat Erler in diesen Aquarellen (oder farbigen Zeichnungen, bei denen die sparsam verwendete Farbe als starker Stimmungsfaktor mitwirkt) ein Denkmal gesetzt, das an Eindringlichkeit durch kein Werk aus Stein oder Erz übertroffen werden kann.

An Ferdinand Spiegel hat er überdies einen Mitarbeiter gefunden, der, obwohl etwa zehn Jahre jünger wie Erler, seiner vollkommen würdig ist, sich seiner Art in einigem verwandt zeigt, sonst aber im einzelnen wie im ganzen der eigenen Spur folgt. Spiegel, von dessen Hand zwölf Blätter (also zwei Fünftel des Werkes) stammen, hat mit Erler zusammen die Städte und Schlachtfelder Nordfrankreichs und Flanderns besucht, und es ist natürlich, daß er infolgedessen ganz ähnliche Motive gestaltet. Aber es geschieht in einem Stil, der sich dem Realismus mehr wie der Erlers nähert und dabei doch mehr phantastische, selbst groteske Elemente wie der seines Mitarbeiters enthält. Spiegel bereichert somit das Werk tatsächlich in dem Sinne einer Erweiterung seines künstlerischen Anschauungs- und Darstellungskreises, bleibt aber dabei, was vielleicht ohne Beispiel ist, im allgemeinen durchaus auf der geistigen Linie Erlers, so daß er die Aufgaben, die er sich gestellt hat, in einer Form lösen kann, die den Absichten seines Freundes und Kollegen entspricht und den einheitlichen Charakter des Werkes verbürgt.

Die Wiedergabe der Originale in dem oben genannten Mappenwerk, dem die hier beigegebenen Illustrationen entnommen sind, gehört wohl zu dem vollendetsten, was der Farbenlichtdruck heute zu leisten vermag. Man kann sagen, daß die Originale durch diese nur wenig verkleinerten Reproduktionen so vollkommen ersetzt sind, wie dies der mechanischen Vervielfältigung eben möglich ist. Da im übrigen Ausstattung, technische Ausführung und künstlerischer Wert sich so ziemlich die Wage halten, so liegt hier ein Werk der Gedächtniskunst vor, das vermutlich nur ganz wenige seinesgleichen haben wird.

Richard Braungart



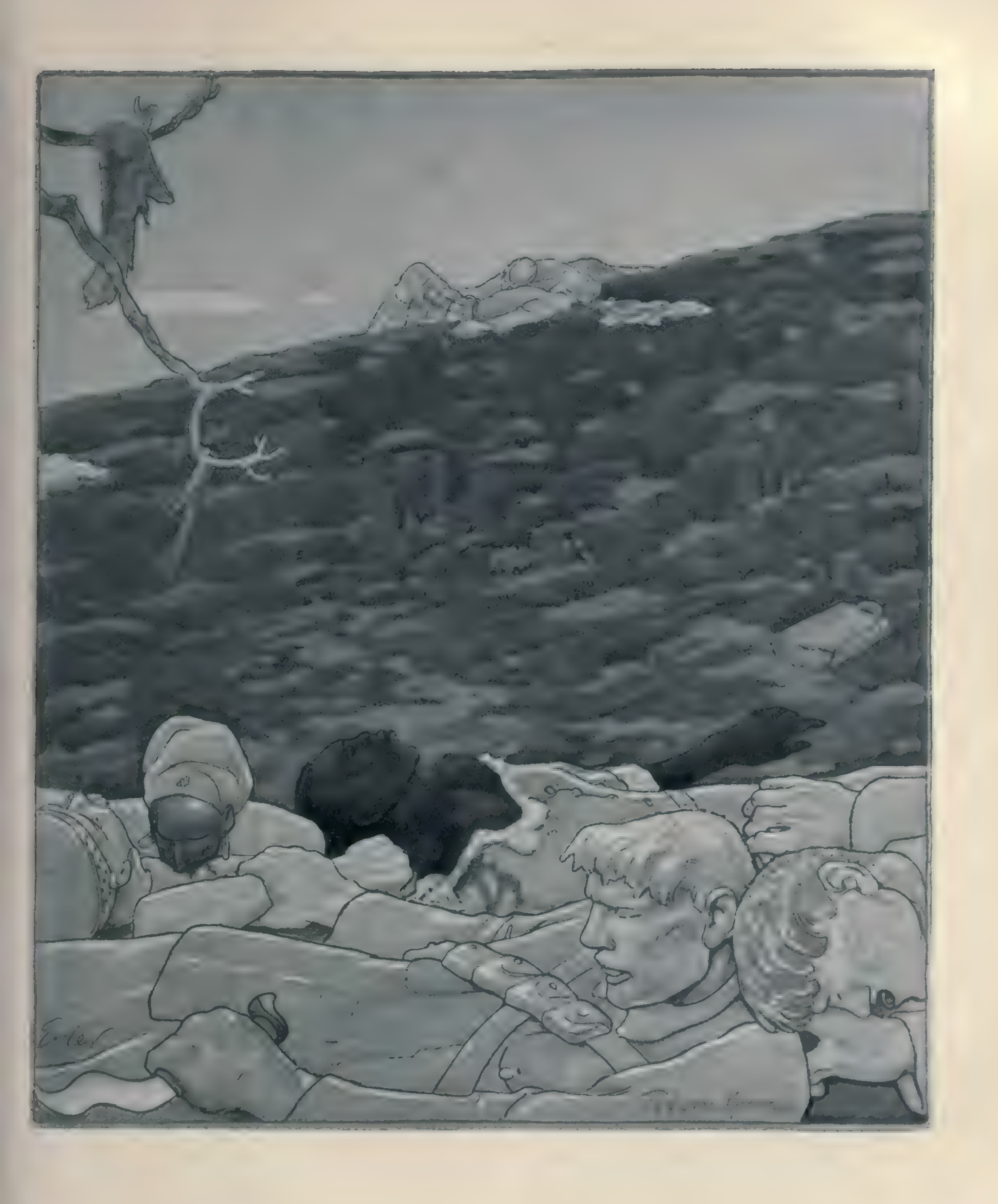
FRITZ ERLER IM BAHNHOF VON LILLE

Aus dem Mappenwerk „1914/1915“ — (Verlag der Vereinigten Kunst-Institute, vorm. Otto Troitzsch, Berlin-Schöneberg)



FRITZ ERLER **WARNETON**

Aus dem Mappenwerk „1914/1915" — (Verlag der Vereinigten Kunst-Institute, vorm. Otto Troitzsch, Berlin-Schöneberg)



FRITZ ERLER DER TOD VON YPERN

Aus dem Mappenwerk „1914/1915" — (Verlag der Vereinigten Kunst-Institute, vorm. Otto Troitzsch, Berlin-Schöneberg)



FERDINAND SPIEGEL FLUSSÜBERGANG

Aus dem Mappenwerk „1914/1915" — (Verlag der Vereinigten Kunst-Institute, vorm. Otto Troitzsch, Berlin-Schöneberg)



CHRISTIAN LANDENBERGER — FRÜHLING

Große Berliner Kunstausstellung

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1915*)

Von E. PLIETZSCH

Da in diesem Jahre der Moabiter Glaspalast militärischen Zwecken dient, so fand die Große Berliner Kunstausstellung in den Räumen der Königlichen Akademie der Künste am Pariser Platz Unterkunft. Dies hatte angenehme Folgen. Während sich sonst in Moabit ein schier unübersehbares Labyrinth von hellen und dunklen Sälen und Gängen auftat, luden diesmal Berlins schönste Ausstellungsräume zum Besuche ein. Diese Säle der Akademie bieten nur für ca. 300 Gemälde Platz. Da man aber mindestens die doppelte Anzahl Kunstwerke vorführen wollte, so verfiel man

*) Eine Reihe weiterer Abbildungen von Werken aus der zweiten Abteilung der Großen Berliner Kunstausstellung bringen wir im nächsten Heft.



OSKAR FRENZEL † IM HERBSTWALD

Große Berliner Kunstausstellung

auf den Ausweg, die Ausstellung in zwei Abteilungen zu zerlegen. 300 Bilder und Plastiken wurden in der Zeit vom 22. Mai bis zum 1. August und die übrigen 300 Objekte vom 14. August bis Ende Oktober vorgeführt. Der Besucher fand also eine übersichtliche Ausstellung vor, die er unter den günstigsten Lichtverhältnissen ohne Ermüdung besichtigen konnte. Die Freude würde noch stärker gewesen sein, wenn die Ausstellungsleitung die Möglichkeit gehabt hätte, unter den Tausenden von Kunstwerken, die alljährlich zur Verfügung stehen, die 600 besten auszuwählen. Eine solche Auswahl würde wahrscheinlich bewiesen haben, daß in der viel angefeindeten Großen Kunstausstellung zum mindesten ebensoviel beachtenswerte Arbeiten aus der Masse herauszufinden sind wie in den kleineren und gewählteren Ausstellungen anderer Künstlergruppen. Gerade in diesem Kriegsjahr mußte man jedoch darauf bedacht sein, möglichst vielen Künstlern Gelegenheit zum Verkauf zu bieten und so schlüpften auch recht mäßige Arbeiten mit durch. Während diese früher in dunkle und abgelegene Räume des großen Ausstellungspalastes versteckt werden konnten, befinden sie sich in der Akademie in dem gleichen vornehmen Milieu und unter dem gleichen klaren Licht wie die guten Objekte und so treten ihre Mängel um so auffälliger hervor. Man hatte bei den beschränkten Raumverhältnissen natürlich auch nicht die Möglichkeit, die Künstlervereinigungen anderer Städte geschlossen oder die Werke hervorragender Maler in ehrenden Sonderausstellungen vorzuführen. Die Anordnung der Objekte geschah lediglich nach dekorativen Prinzipien.

Wenn man in der zweiten Abteilung Paul Plontkes „Tischgesellschaft“ in einem der mittleren Säle als point de vue aufhing und auch in der ersten Ausstellung seinem Gemälde „Das gestreifte Kleid“ (Abb. S. 38) einen hervorragenden Platz einräumte, so werden in diesem Falle allerdings nicht nur dekorative Rücksichten ausschlaggebend gewesen sein. Beide Bilder verdienen diese Auszeichnung. Sie sind die geschmackvollen Produkte eines kultivierten Künstlers, der aus flockigen und zerfließenden Farbflecken ein weich und gedämpft schimmerndes malerisches Gebilde zu schaffen versteht. Es ist in diesen Werken freilich alles so berechnet und klug erwogen, alles so im Stile alter meisterhafter Malereien gehalten, daß man nicht ganz froh wird. Wenn



EDUARD VON GEBHARDT — PETRI VERLEUGNUNG

Große Berliner Kunstausstellung

Plontke darauf verzichtete, sich Bildmotive auf künstlichem Wege geschmackvoll aufzubauen, wenn er statt dessen Erlebnisse in der Natur ganz unmittelbar und mit dem gleichen vollendeten Können wiedergeben würde, dann könnte er unter den Malern der Großen Kunstausstellung bald einer der ersten werden. Die Berliner Landschafter KALLMORGEN, HANS HERRMANN, FRENZEL (Abb. S. 36) und LANGHAMMER, deren Werke auf der Großen Berliner Kunstausstellung immer als die erfreulichsten Schöpfungen auffallen, fehlen auch diesmal nicht. Friedrich Kallmorgen zeigt außer einer schwäbischen Landschaft eines seiner beliebten Hamburger Hafenbilder und Herrmann stellt wieder jene Fischerszenen aus, die seinen Namen bekannt gemacht haben. Die Werke beider Künstler gehören diesmal nicht gerade zu ihren besseren Schöpfungen. Oskar Frenzel, der in diesem Sommer starb, erscheint zum letzten Male mit zwei stimmungsvollen Weidelandschaften, die bereits ein Nachlassen der Kräfte verspüren lassen. Von einer neuen Seite lernt man die Kunst Karl Lang-

hammers kennen, der seine Farben stark aufgehellt hat. Er stellt zwei feine luftige Waldinterieurs aus, in denen das Licht durch das hellgrüne Blätterwerk der hochstämmigen Bäume rieselt und auf den Fellen von Schafen und lagerndem Rindvieh spielt. Von eindringlicher Beobachtung farbiger Erscheinungen zeugt OTTO H. ENGELS „Friesische Braut", die sorgsam aber ein wenig glatt gemalt ist. ALFRED HELBERGER stellt glühende Gebirgslandschaften aus, die von blendendem Licht überflutet werden. Das Flimmern des Schnees und die tief aufleuchtenden Schattenpartien sind in einer pointillistischen Technik überzeugend und recht eindrucksvoll wiedergegeben. In zwei guten Bildnissen von LINDE-WALTHER ist das frische Kolorit so unkonventionell, daß sie infolgedessen trotz der gefälligen Aufmachung nichts weniger als süßliche Salonbilder geworden sind. FRITZ BURGER, der in der ersten Ausstellung mit einem ziemlich gekünstelten Knabenbild erschien, stellt in der zweiten Abteilung ein helles dekoratives Hindenburgporträt aus, das unter den vielen Bildnissen Hindenburgs entschieden eins der sympathischsten ist.

Von EDUARD VON GEBHARDT sieht man sechs religiöse Gemälde (Abb. S. 37). Sie erinnern wieder einmal daran, daß man in Gebhardt doch mehr als einen altmodischen Düsseldor-



PAUL PLONTKE — DAS GESTREIFTE KLEID

Große Berliner Kunstausstellung



EDUARD CUCUEL — WINTER

Große Berliner Kunstausstellung

fer Historienmaler zu sehen hat. Die Art, wie er religiöse Inbrunst und leidenschaftliche Gefühle zu charakterisieren versteht, wie er bewegte Menschengruppen auf ihre malerische Wirkung hin sieht und sie temperamentvoll hinsetzt, muß allen, die sonst mit dieser anekdotischen Richtung der Malerei nicht mehr viel anzufangen wissen, unbedingt imponieren.

Die feine Kunst des Stuttgarters CHRISTIAN LANDENBERGER kommt mit dem Gemälde „Frühling“ schön zur Geltung (Abb. S. 35). Trotz des symbolischen Titels handelt es sich auch bei diesem Bilde um rein malerische Dinge; die weiche träumerische Stimmung, die über der schlichten Komposition liegt, wird durch den gedämpften Klang der blassen Farben, durch das milde Licht und die noble Malweise erzielt. AMANDUS FAURE ist wieder mit gut gemalten Artistenbildern vertreten, deren Art man längst kennt, bei denen die solide Durchführung und die aparte Farbengebung aber immer wieder fesselt. In der kleinen Studie „Wilhelmatheater“ behandelt er ein Menzel-Motiv auf eigene flotte Weise.

Unter den Arbeiten Münchener Maler begegnet man dem übermütigen „Bacchanale“ von LEO PUTZ, das an Frische noch nichts eingebüßt hat, obwohl es schon einige Jahre alt ist. Daß sich das Bild noch immer hält, ist umso überraschender, als es mit sorgloser Unbekümmertheit auf einen kecken Effekt hin gemalt ist. EDWARD CUCUEL (Abb. S. 39) lehnt sich bei der Schilderung einer Dame, die unter Kastanienzweigen an einem Frühstückstisch sitzt und bei seinem eleganten Damenporträt eng an die Maler der ehemaligen „Scholle“ an, deren bunte Wirkungsmittel er mit Geschick übernommen hat. Von SCHRAMM-ZITTAU sieht man ein flott gemaltes Affentheater im Freien und das große Bild einer Frau mit Ziegen. Beide Bilder sind nicht schlecht, es fehlt ihnen aber die Kraft und

Verve, die Schramm-Zittaus frühere Schilderungen von Federvieh besitzen. Zwei in breiter aufgelockerter Technik gemalte Landschaften ERICH ERLERS, die von der dünnen, klaren Luft des Gebirges durchweht sind, ein herb und streng gehaltenes Damenbildnis von O. L. NAEGELE und HERMANN GROEBERS weich und flüssig gemaltes Bild eines sitzenden Bauernmädchens vor tiefblauem Grunde, dessen Farben frisch und glänzend aufleuchten, sind weitere bemerkenswerte Schöpfungen Münchener Künstler.

Aus Karlsruhe ist LUDWIG DILL mit zwei stilisierten Landschaften da, deren aparte Zusammenstellung der fahlen Farben und deren matter Goldton eine vornehme Bildwirkung ergibt. HERMANN GOEHLERS „Parktreppe", die auf breiten Stufen unter vollen runden Baumgruppen schlanke Figürchen in modischer Kleidung zeigt, hat die angenehme Augenblickswirkung eines gefälligen Ausstellungsbildes.

Der Aachener AUGUST VON BRANDIS zeigt zwei seiner pastos gemalten dämmerigen Interieurs, in denen der Glanz und Schimmer von Geräten und Leuchtern und die zarten Halbschatten leicht und luftig wiedergegeben sind. Ein diskretes Herbstblumenbild von AENDERLY MOELLER, das große Stilleben von KARL HENTZE, auf dem bunte Dinge harmonisch zusammengestimmt sind, und eine frische kleine Flußlandschaft von WILLI TILKE, die die Töne eines Vorfrühlingstages gut wiedergibt, halten auch bei häufiger Betrachtung immer wieder als gute Leistungen stand.

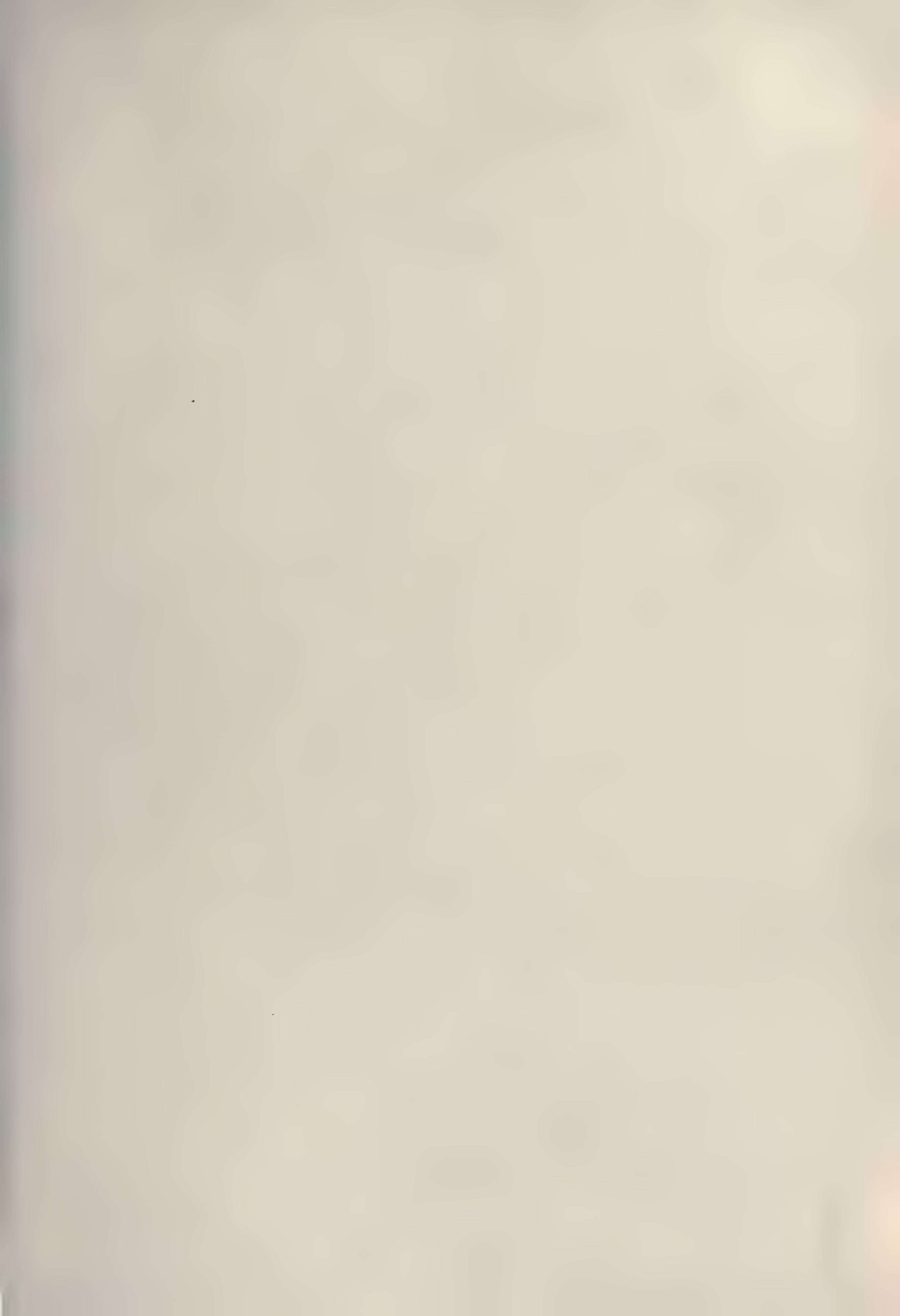
Das beste *Bildwerk* der Ausstellung, WALTHER SCHMARJES große Figur eines vorwärtsstürmenden Trommlers aus der Zeit der Freiheitskriege ist unlängst an dieser Stelle (Juniheft S. 333) abgebildet und von Wilhelm von Bode gewürdigt worden. Mit feinem plastischen Empfinden hat ANTON PUCHEGGER die Rundungen und breiten Flächen eines sitzenden Uhus aus einem gemaserten Holzblock herausgeschnitten; die vollen Formen einer nackten „Sklavin" hat JOHANNES GÖTZ einfach und klar in Marmor festgehalten. Die sehr lebendige kleine Bronzefigur eines sich dehnenden Jünglings von BERNHARD SOPHER sowie PAUL PETERICHS streng stilisierte Gestalt einer Frau seien schließlich noch als beachtenswerte Plastiken erwähnt.

Die *Graphik* ist ebenso korrekt und „tüchtig" wie uninteressant. PAUL HERRMANNS amüsantes Kaltnadelbildnis des Radierers Pennell wirkt hier noch am stärksten. In der ersten Abteilung war den Lithographien von J. TEICHMANN, die Gruppen von Aktfiguren als Träger seelischer Stimmungen darstellen, eine ganze Wand eingeräumt. Man erwies damit diesen schwächlichen und ziemlich theatralischen Blättern allzu viel Ehre.

PERSONALNACHRICHTEN

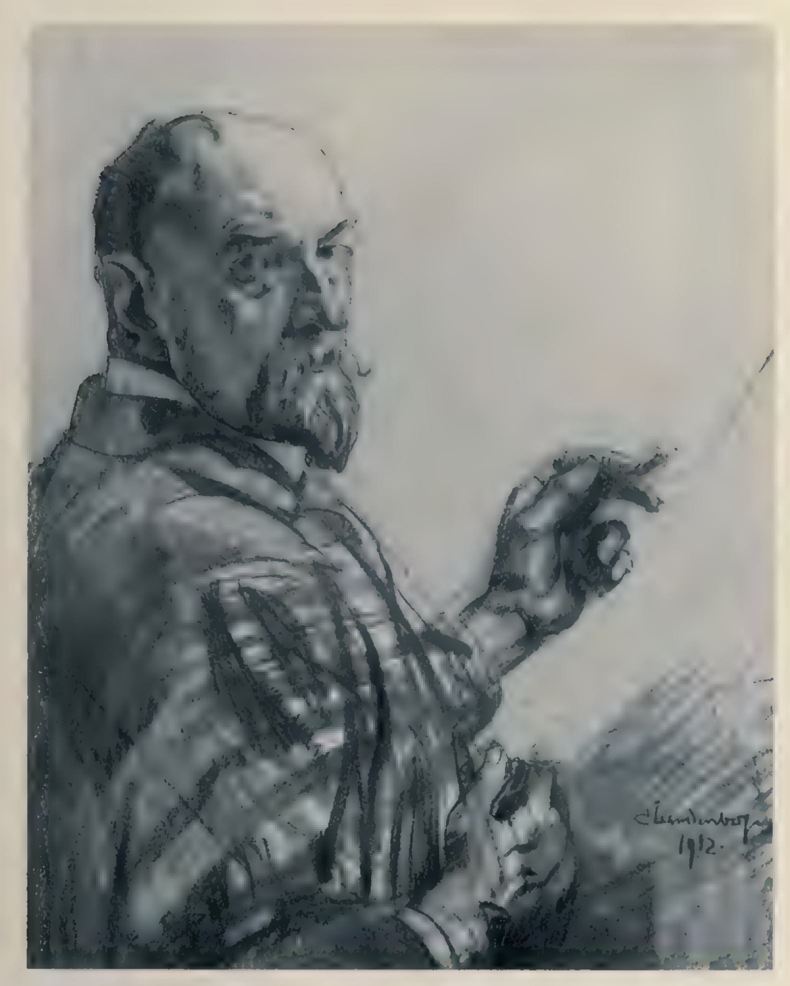
JARO SPRINGER †. — Der Kustos am Berliner Kupferstichkabinett Prof. Dr. JARO SPRINGER ist am 13. August als Hauptmann bei einem Sturmangriff im Osten gefallen. Er hatte sich, 59jährig, bei Ausbruch des Krieges dem Heere freiwillig wieder zur Verfügung gestellt. Mit Jaro Springer haben die Berliner Museen eine ihrer markantesten Persönlichkeiten verloren. Eine Persönlichkeit, deren menschliche Eigenschaften so scharf und klar herausgebildet waren, daß man zunächst an den Mann und dann erst an den Gelehrten denkt, wenn von Springer die Rede ist. Er war eine jener herben, kraftvollen Naturen, bei denen sich Schroffheit des äußeren Wesens mit innerer Güte verbindet, die rauh und derb, mild und fein zugleich sind. Daß er trotz seiner mutigen Offenheit, die keine Rücksichten kannte, nur Freunde und Verehrer seines Wesens fand, zeigt, wie ehrlich, sachlich und begründet seine geraden Anschauungen und seine Meinungen immer gewesen sind. Diese Schärfe des Urteils und seine Feinheit des Empfindens befähigten ihn in hohem Maße zum Kunsthistoriker. Wenn er trotz dieser Anlagen auf kunsthistorischem Gebiete nicht allzu produktiv war, so lag dies hauptsächlich daran, daß ihm seine vielseitige Tätigkeit am Kupferstichkabinett, wo er auch beständig mit dem Publikum beratend in Beziehung trat, die Muße zum Schaffen raubte. Hier am Berliner Kupferstichkabinett, wo er seit mehr als 30 Jahren ununterbrochen tätig gewesen ist, bildete er sich zu einem hervorragenden Kenner der älteren, insbesondere der deutschen Graphik aus. Von seiner Tätigkeit als Forscher zeugen unter anderem Bücher über Dürer und über die französischen Stecher des 18. Jahrhunderts. Von seinem unvollendet gebliebenen Hauptwerke, einer Publikation der Arbeiten des altholländischen Maler-Radierers Hercules Seghers, liegen zum Glück die wichtigsten Bände schon vollendet vor. Wer Springer erst im letzten Jahrzehnt persönlich kennen lernte, der erfuhr wohl eines Tages zu seiner großen Verwunderung, daß Springer in jungen Jahren ein begeisterter und heftiger Vorkämpfer der damaligen modernen Kunst gewesen ist. Diese Tatsache mußte insofern überraschen, als er schon seit längerer Zeit den künstlerischen Aeußerungen unserer Tage ohne Anteilnahme gegenüberstand. Als vor ca. drei Jahrzehnten Liebermann, Klinger und viele andere heute längst anerkannte Künstler für ihre Werke noch kein Verständnis fanden, da war Jaro Springer einer der Ersten, der ihre Bedeutung erkannte und der in dieser Zeitschrift mit temperamentvollen Aufsätzen für sie eintrat.

KÖLN. Am 10. August starb im Alter von 57 Jahren, unerwartet, infolge eines Schlaganfalls, der Kölner Bildhauer WILHELM FASSBINDER, der in Köln und darüber hinaus im westlichen Deutschland durch zahlreiche Denkmäler sich einen guten Namen geschaffen hat. Erwähnt seien außer wohlgelungenen Porträtbüsten namentlich seine verschiedenen Grabmonumente auf den Kölner Friedhöfen, ferner das Kriegerdenkmal in Bernkastel, das Kaiser Wilhelm-Denkmal für den Kreis Heinsberg, das Denkmal für die Gefallenen des Klöppelkrieges für den Eifelverein in Gerolstein, sowie der Marktbrunnen für Kaiserslautern in der Pfalz. A. F.





CHRISTIAN LANDENBERGER IN DER DIESSENER KIRCHE (1910)



CHR. LANDENBERGER SELBSTBILDNIS (ZEICHNUNG, 1912)

CHRISTIAN LANDENBERGER

Von Julius Baum

In der Neuen Pinakothek zu München hängen, einander benachbart, zwei Darstellungen eines leuchtend blauen Sees mit badenden Knaben im goldenen Sonnenschein. Nicht leicht wandert man achtlos an diesen Bildern vorüber. Sie strahlen einen eigenen Zauber aus, dem kein Empfänglicher sich entziehen kann.

Der Kenner wird sie vielleicht zunächst auf ihre technischen Eigenschaften hin prüfen. Es sind Leistungen der Freilichtmalerei von außerordentlicher Güte. Auch von Liebermann haben wir zahlreiche Darstellungen dieser Art. Darin hat er, schreibt Gustav Pauli, „das letzte Wort von impressionistischer Malerei gesprochen. Hier ist es nicht irgendwelche Einzelerscheinung, die hervorgehoben werden soll, und an der das Interesse haftet, sondern alle Teile des Bildes, die Menschen, der helle Strand und das Meer mit seinen weißen Brandungskämmen, schließen sich zu vollkommener Einheit zusammen." Dieses Urteil läßt sich ohne weiteres auf Landenberger übertragen; und es ist, bei einer Vergleichung etwa der Badenden Buben Landenbergers mit Liebermanns Reitern am Strande, die ebenfalls in der Pinakothek aufbewahrt werden, besonders reizvoll zu sehen, wie jeder der beiden grundverschiedenen Künstler seine Aufgabe so restlos löst, daß man bei Liebermann geradezu den scharfen salzigen Wind an der holländischen Küste, bei Landenberger die stille, linde, warme Luft am Ammersee zu verspüren meint. Lan-

denberger hat das Studium der Luft und des Lichtes zu einer Vollendung getrieben, daß er in Berlin, wo man gute Technik stets und vielleicht zu einseitig hoch einschätzte, seit langem ein gern gesehener Gast ist und daß er in der Münchener Secession zwischen den unfertigen Jungen fast altmeisterlich wirkt. Wollte man in einem Saale einmal die reifsten und reinsten Schöpfungen der deutschen Freilichtmalerei vereinigen, so dürfte neben Arbeiten von Liebermann und Slevogt, Uhde und Zügel, ein Werk Landenbergers nicht fehlen.

Landenberger hat in der Natur erstaunlich feine Dinge gesehen. Diese Seite seiner Kunst ist wissenschaftlich, ist angewandte Optik. Er hat sein Wissen vom Spiel des Lichtes und der Farben der Natur nicht mit leichter Mühe abgerungen. Seine Malerei ist hier ein Herausreißen, nicht allein im Dürerischen sondern im wörtlichen Sinne. Von der Intensität dieser Arbeit haben unsere Jüngsten, denen das Naturstudium nicht einmal mehr als Mittel zum Zwecke, geschweige denn als Selbstzweck gilt, gar keine Vorstellung. Farbe und Stärke des Sonnenlichtes und der Schatten wechseln von Stunde zu Stunde: jede Wolke beeinflußt die landschaftliche Stimmung. Claude Monet hat dies als erster wahrgenommen und seine Beobachtungen in Reihen von Darstellungen des nämlichen Gegenstandes in verschiedener Beleuchtung festgelegt, so in den vierzehn Heuschoberstudien, in den Bildern der Kathedrale von Rouen und der Seine bei Vétheuil. Er selbst hat sich darüber ausgesprochen, welche Sammlung und Anstrengung es erfordere, derart in die Geheimnisse des Lichtes einzudrin-

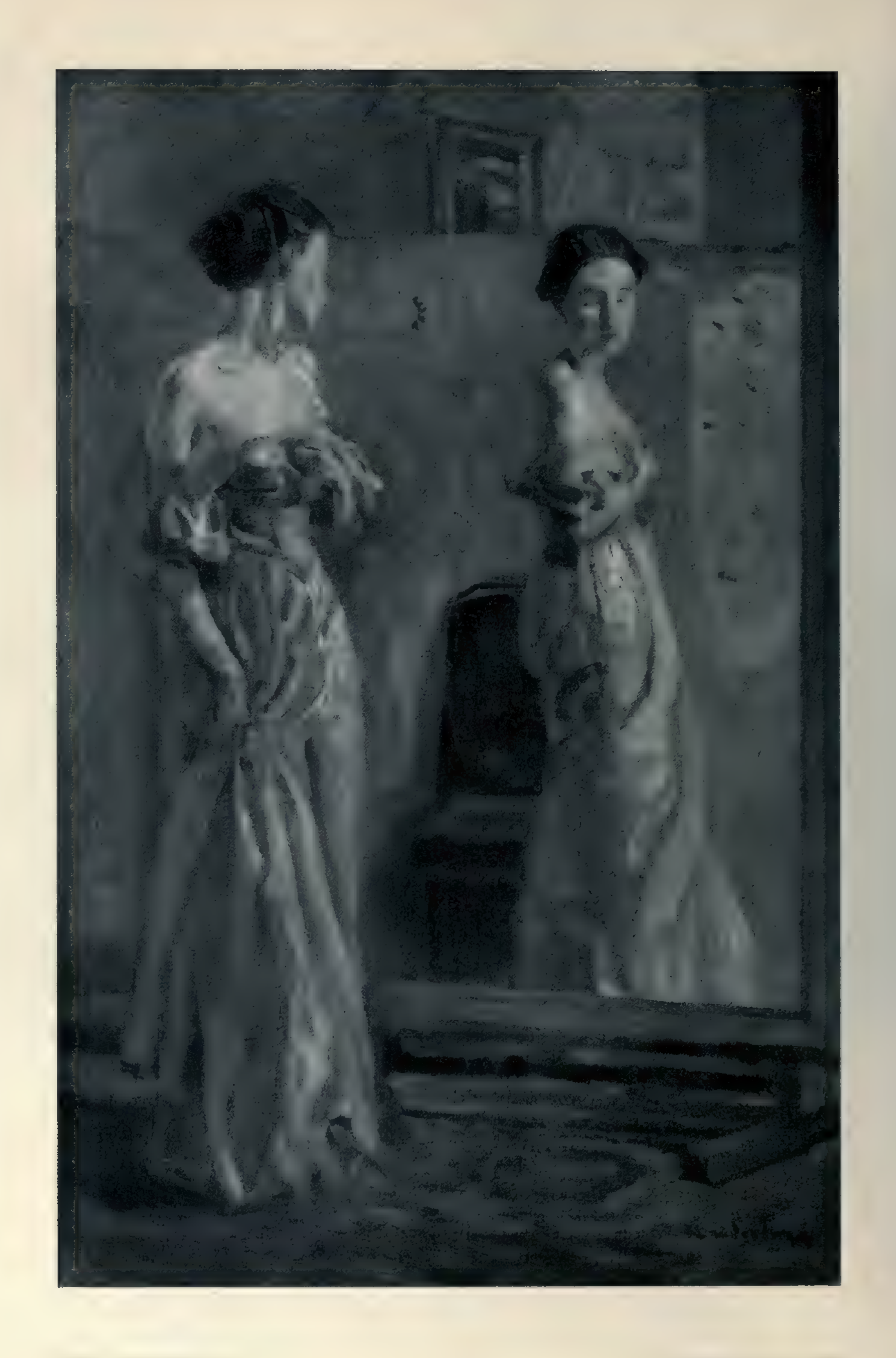


CHR. LANDENBERGER ❧ STUBE IN EINEM SCHWARZWÄLDERHAUS (1888)



*Mit Genehmigung der Schrift-
leitung des Daheim, Berlin*

CHR. LANDENBERGER
MÄRCHEN VOM MÜLLER RADLAUF (1907)



CHR. LANDENBERGER — DAS GELBE KLEID (1908)



K. Neue Pinakothek,
München

CHR. LANDENBERGER
AM AMMERSEE (1900)



CHR. LANDENBERGER — ZIEGEN (ZEICHNUNG, 1913)



CHR. LANDENBERGER — SCHWARZWALDERIN (ZEICHNUNG, 1889)

CHR. LANDENBERGER HEILIGE FAMILIE (ZEICHNUNG, 1912)

gen. Wie abstrakt wirken neben diesen überaus lebendigen Arbeiten die Naturstudien der vorhergehenden Künstlergeneration; das waren Studien der Form in irgend einer konstruierten Beleuchtung, unabhängig von der tatsächlichen Wirkung des ewig wechselnden, ewig sich ändernden Lichtes.

* * *

Jede Kunstrichtung ist einseitig. In der Einseitigkeit liegt ihre Stärke, ihr Stil. Die Freilichtmalerei kann nicht wohl monumental im höchsten Sinne sein; sie kann keine Rücksicht auf Architektur, auf Wände nehmen. Ihr Wert liegt in ihrer Intimität, in der Frische und Kraft, womit der Künstler einen Natureindruck wiedergibt. Mögen Kubisten und Futuristen immer verächtlich die Achseln zucken, — die Werke der Freilichtmalerei werden niemals ihren Wert verlieren, weil sie in dem, was sie vorstellen wollen, gediegen sind. Ohne gediegenes Handwerk aber gibt es keine künstlerische Schöpfung. Landenberger besitzt diese handwerkliche Grundlage. Wer hat das stumpfe Leuchten der menschlichen Haut im Sonnenschein besser beobachtet, wer den zarten Schimmer eines Auerhahn- oder Perlhuhngefieders natürlicher wiedergegeben als er? Wo in der neueren deutschen Kunst finden wir nochmals so köstlich gemalte Innenräume mit Figuren im zerstreuten, matten Licht, wie in den Mädchenhalbakten vor dem Spiegel oder in den Bildern aus der Diessener Kirche mit den betenden Bäuerinnen? Und gar seine Darstellungen des Wassers! In der Pinakothek hängt eine italienische Landschaft Schönlebers, nebenbei bemerkt, keines der besten Bilder dieses trefflichen Landsmannes unseres Künstlers. Da ist das blaue Meer wie erstarrt; der Künstler weiß: Wellen haben diese Gestalt, sie sind gewissermaßen mit den Händen abgetastet. Landenberger hingegen zeigt, wie das Wasser im Sonnenschein und Duft auf das menschliche Auge wirkt. Er gibt nicht die absolute Form, deren Richtigkeit er *weiß*, sondern die wirkliche Erscheinung, die er im Augenblicke des Malens *sieht*. Das verleiht seinen Bildern die Unmittelbarkeit. Sie sind Beispiele reinster Malerei. Es möchte scheinen, der Weg von dem überaus farbenempfindlichen tiefblauen Auge des Meisters zur geschulten Hand sei hier kürzer als bei den meisten anderen Künstlern, und darum hätten seine Bilder diese ganz besondere Frische. Indes täte man Landenberger sehr unrecht, wollte man nur seine *Mal*technik gelten lassen. Seine Zeichnungen mit den sorgsamen Strichlagen und dem so anpassungsfähigen und doch so sicheren Umrisse zeigen die gleiche Meisterschaft wie die besten Gemälde.

* * *

Aber — und damit kommen wir auf den Ausgangspunkt unserer Betrachtung zurück — nicht wegen der vollkommenen Technik der Naturwiedergabe allein schätzen wir Landenbergers Schöpfungen so hoch. Wenn auch das erste und wichtigste Maß für den Wert eines realistischen Kunstwerkes der Grad seiner Naturfrische ist, so wird dennoch, bei gleicher Intensität der Anschauung, ein gut gewählter Naturausschnitt einem beliebigen Fragment vorzuziehen sein.

Und hier nun zeigt sich die besondere Gabe Landenbergers, durch die er die meisten seiner Genossen überragt.

Die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren eine Epoche fortgesetzten Vorwärtsstürmens und Vorwärtsdrängens. Selten hat die Menschheit Zeiten erlebt, die so einseitig auf Tätigkeit, so wenig auf Beschaulichkeit eingestellt waren. Der Amerikanismus beherrschte alles, auch die Kunst. Man hatte keine Muße, ein Werk oder sich selbst ausreifen zu lassen. Daher kommt es, daß wir aus dieser Zeit in Literatur und bildender Kunst soviel Studien und so wenig fertige Werke besitzen. Schwäbischer Art ist diese Hast im Innersten zuwider. Die Schwaben haben an der Entwicklung der Freilichtmalerei soviel Anteil wie nur irgend ein deutscher Volksstamm. Man darf sagen: den größten, wenn man erwägt, daß außer Landenberger Friedrich Keller und Zügel, Haug und Speyer, Reiniger und Pleuer, Buttersack und Winternitz in Schwaben geboren und erzogen sind. Sie zeigen jedoch alle, auch im rücksichtslosen Realismus, eine Klarheit der Komposition und einen Hang zur Beschaulichkeit und Geschlossenheit der Form und zugleich zu einer schwer in Worte zu fassenden Romantik der Stimmung, die im Gegensatz zu den Bestrebungen der Zeit steht und den norddeutschen Künstlern ganz fehlt. Was für die deutsche Literatur Mörike und Hermann Hesse bedeuten, das verkörpern in der Malerei Otto Reiniger und Christian Landenberger.

Landenberger beseelt ein unbewußter feiner Rhythmus, der seinen Schöpfungen die Geschlossenheit verleiht. Man achte darauf, wie auf dem Abendbilde vom Ammersee die badenden Knaben im Vordergrunde mit dem Boote weiter hinten zu einer klar umrissenen Gruppe zusammengefaßt sind, wie der Blick sicher in die Tiefe geleitet wird und wie zugleich durch die Gestalten die Bildfläche rhythmisch wohlgegliedert erscheint. Sicherlich lag dem Künstler



CHR. LANDENBERGER BETENDE MÄDCHEN (1910)



CHR. LANDENBERGER VOR DEM SPIEGEL (1907)



CHR. LANDENBERGER BILDNIS DES OBERBÜRGERMEISTERS VON GAUSS (1914)

eine planimetrische Konstruktion ganz fern — nichts wäre für kompositionelle Konstruktionen weniger geeignet als eine derartige intensive Naturwiedergabe, bei welcher der Tüchtigste seine ganze Kraft einsetzen muß, um keinen Strahl, kein Funkeln, keinen Farbfleck zu übersehen —; und dennoch hat Landenberger ohne besondere Absicht, doch mit Selbstverständlichkeit das Richtige getroffen; und man muß nur einmal einen der vielen beliebigen Naturausschnitte, wie sie Uhde nicht selten gemalt hat, neben Landenbergers „Badende Buben“ stellen, um zu sehen, wie die innerliche Geschlossenheit des Künstlers auch seinen Bildern Halt gibt.

Dies gilt mehr noch als für die vor der Natur heruntergemalten Werke für seine Kompositionen. Für das rein Lyrische, Gefühlsmäßige bot die Wirklichkeit nicht immer ein geeignetes Vorbild. So kam er zu den Märchenbildern, in denen er unmittelbar aus dem Schatze seines Herzens mitteilen konnte, wie z. B. der anmutigen, jungfräulichen Gestalt des Frühlings, der von einem Kinder-

reigen umringt, durch das Land zieht, oder dem entzückenden Bilde der Prinzessin Ameleia, die von dem Müller Radlauf begleitet, über einen Hügel reitet; zu den Seiten des Paares stehen zwei Birkenstämmchen und dahinter geht der Blick in ein fernes, blaues Tal. Diese Bilder sind wie Volkslieder. Und dennoch ist die Grenze des rein Bildmäßigen niemals überschritten; und der zarte Duft der Freilichtmalerei, der auch auf den nicht äußerlich, sondern nur innerlich geschauten Werken ruht, trägt noch dazu bei, das Märchenhafte und Wunderbare zu steigern.

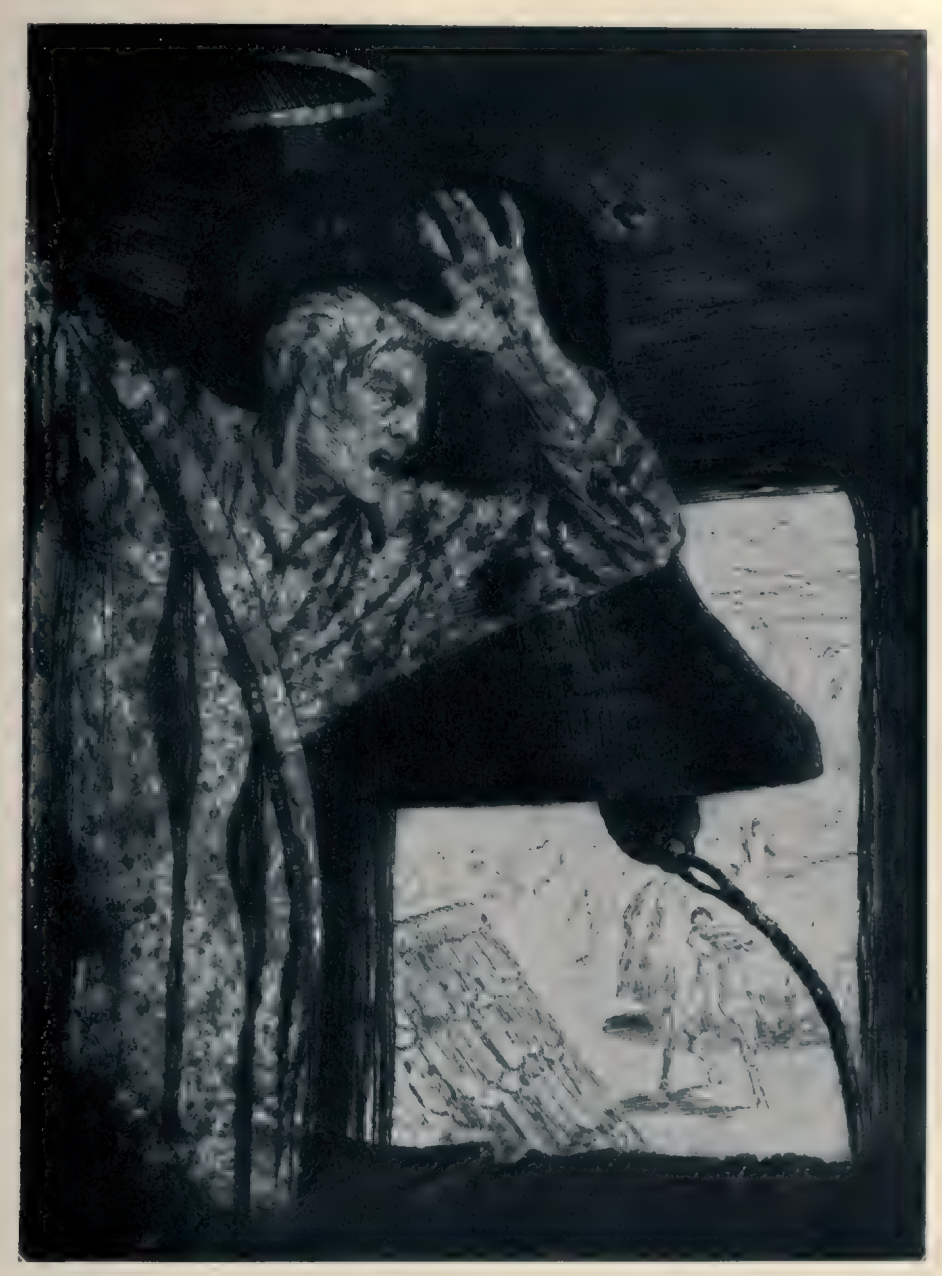
Freilich, diese Arbeiten sind nicht sehr zahlreich. Sie bilden, wie auch die neuen religiösen Bilder, die Bergpredigt und der Kain, die Frucht der Wintermonate, in denen die Jahreszeit das Schaffen im Freien einschränkt. Am wohlsten ist dem Künstler, wenn er am Ufer des Bodensees oder in Diessen am Ammersee seine Badenden Buben malt.

* * *

Landenberger ist am 7. April 1862 in Ebingen auf der Alb geboren. Mit 17 Jahren kam er in die Stuttgarter Kunstschule. Häberlin und Friedrich Keller gaben ihm den ersten Malunterricht. Während jedoch seine Altersgenossen Haug, Reiniger, Pleuer mit spitzestem Pinsel begannen, mehr mit der Farbe zeichneten als malten, zeigte sich seine spezifische malerische Begabung schon in seinen ersten Werken, wie dem Schuhflicker von 1883 und den Schwarzwaldbildern von 1888, in einer auffallenden Breite der Mache. In München hat 1887 der Eindruck der Werke von Leibl und Uhde auf ihn gewirkt. In den neunziger Jahren entwickelte sich dann allmählich sein sublimes Farbgefühl; die ersten Badenden Knaben, in der Berliner Nationalgalerie (1893) und in der Sammlung der Münchener Secession, sowie das schöne Bild des Stuttgarter Museums „Nun leb' wohl, du stilles Haus“ (1897) geben den Beweis dafür. 1905 wurde der Künstler als Professor an die Stuttgarter Akademie zurückberufen, wo er seither eine reiche Tätigkeit entfaltet. Zu den trefflichen Landschaften, zu den Märchenbildern und den religiösen Darstellungen hat sich in den letzten Jahren eine Anzahl Bildnisse gesellt, die zeigen, wie sich Wiedergabe des momentanen Eindruckes der Oberfläche mit tiefstem Erfassen des inneren Gehaltes wohl vereinigen läßt.



CHR. LANDENBERGER — BEWEINUNG CHRISTI (ZEICHNUNG, 1912)



ERICH ERLER ZU DEN WAFFEN!

Verlag von P. H. Beyer & Sohn, Leipzig

ERICH ERLERS RADIERZYKLUS „KRIEG“

Daß man dem gewaltigen Ringen des Weltkrieges nicht mit realistischen Abschilderungen einzelner Begebenheiten die künstlerische Seite abgewinnen kann, ist einleuchtend: die Schlachtenmalerei im alten Sinn muß diesem Krieg gegenüber versagen, wenn uns auch hübsche und malerisch wertvolle Impressionen von kriegerischen Dingen, indessen meist von solchen, die sich hinter der Front abspielen, zu Gesicht gekommen sind. In die solchermaßen entstandene Lücke tritt die Graphik mit vielen schönen Gaben: ihre leichtbeschwingte Art, die zwischen bildender Kunst und Literatur die Mitte hält, erlaubt es ihr, die realistischen Bahnen zu verlassen und sich in Symbolen zu äußern. So hält es auch ERICH ERLER, den diese Zeit von seinen idyllischen Alpenmotiven weglockte und ein Wort zum Krieg sprechen hieß. Erich Erler dachte, als er daranging, die vierzehn Radierungen seines Zyklus „Krieg“ zu konzipieren, an eine Art von politischen Flugblättern, wie wir sie aus den Zeiten des Dreißigjährigen Krieges kennen, Bildflugblätter, deren Wirkung außer-



Verlag von
P. H. Beyer & Sohn, Leipzig

ERICH ERLER
ENTSETZEN



Verlag von
P. H. Beyer & Sohn, Leipzig

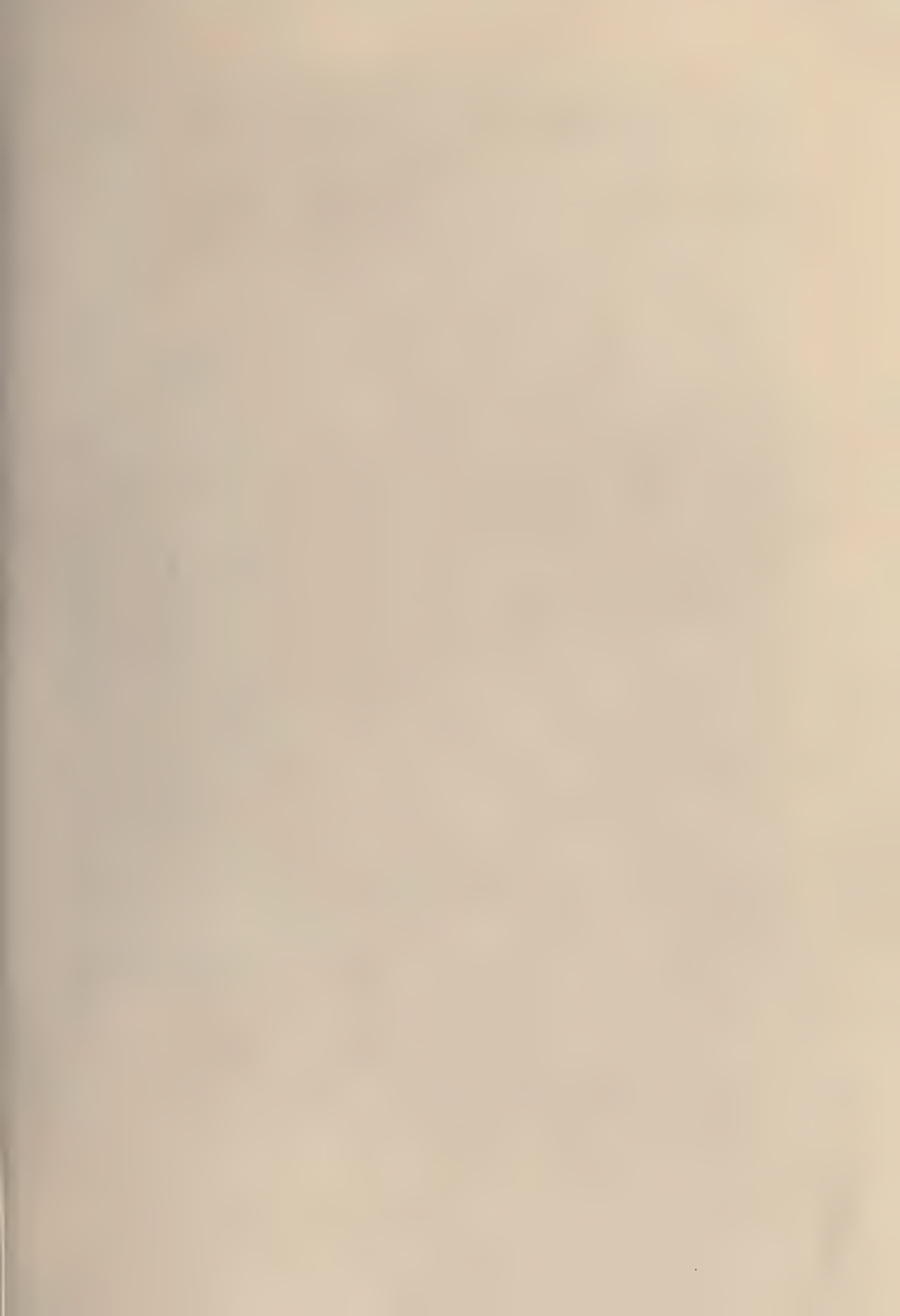
ERICH ERLER
MÜTTER

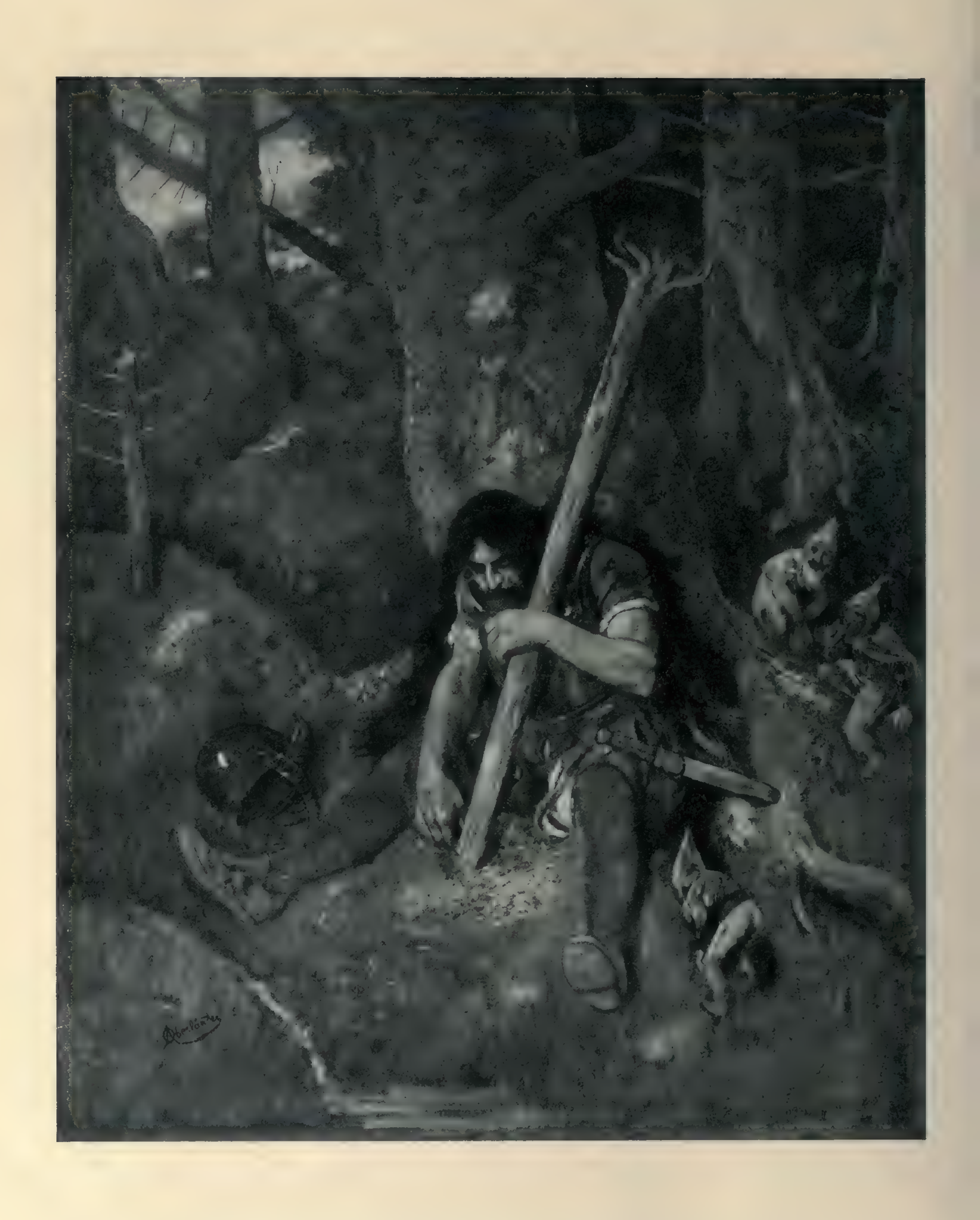
ordentlich stark war, weil sie auf optischem Weg zustande kam und der erklärenden Worte nahezu entraten konnte. Man merkt die Flugblatt-Absicht den frühesten Blättern des Zyklus an. Das eine zeigt den Generalissimus Rußlands in Gesellschaft Höchstselbst des Todes, darunter stehen die Bibelworte: „Dies alles will ich dir geben, so du niederfällst und mich anbetest." Das andere gilt England und auch hier spricht die Bibel (Offenbarung St. Johannis), insofern die Stelle von dem blutbefleckten Weib, das aus dem Wasser emporsteigt, auf England gedeutet wurde. In die Stimmung der Mobilmachungstage versetzt das Blatt „Zu den Waffen", in dem der Rhythmus der Sturmglocke Bild geworden ist. Wenn dann die Soldaten ausmarschieren, schwebt ihnen der Sturmadler voran. Wie Freund und Feind, alt und jung, nach heißem Kampf im Tod erstarrt, das wird Erich Erler zum Symbol des Todes von Flandern. Denn indem er den Einzelfall, der immer realistisch ist, ausschaltet oder ins Typische steigert, ergibt sich für ihn das Symbolische von selbst; wenigstens ist es auf den späteren Blättern des Zyklus so, und es bedarf da keiner Allegorie mehr, wie sie in dem Tod-Skelett des ersten Blattes dem Künstler noch nötig schien. Man beobachtet das besonders charakteristisch an der Radierung „Entsetzen": Die gierige Flamme des brennenden Dorfes, die in wildem Verlangen nach den fliehenden Menschen zu greifen scheint, ist eine Tatsächlichkeit, wahrheitsgetreu geschildert: indessen ist die Stimmung des Blattes so grauenvoll, daß man trotzdem das Ueberirdische, die ewige Gewalt, die baut und zerstört, am Werke glaubt und so empfindet. Den „Müttern" gilt das Blatt mit dem Christus im Grab: Erler hat den Kruzifixus nicht visionär gemeint, sondern als eine kirchliche Plastik, von der für die andächtige Mutter eine Fülle des Trostes ausgeht, als ob für die fromme Beterin in dem Kultbild geheimnisvolle Kräfte lebendig würden. — Da im übrigen die Blätter in ihrer volkstümlichen Art und in ihrer künstlerischen Eindeutigkeit für sich selbst sprechen, sei nur noch angemerkt, daß sie Erlers erste graphische Arbeiten sind: wer möchte das ahnen bei solcher sieghaften Beherrschung der Technik! W.



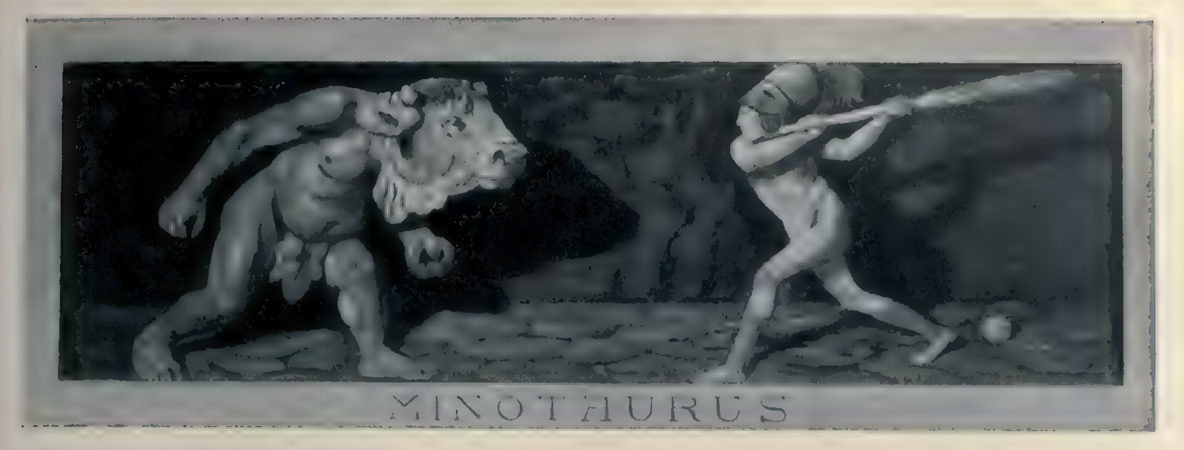
ERICH ERLER VORMARSCH

Verlag von P. H. Beyer & Sohn, Leipzig





ADOLF OBERLÄNDER DER RIESE (1913)

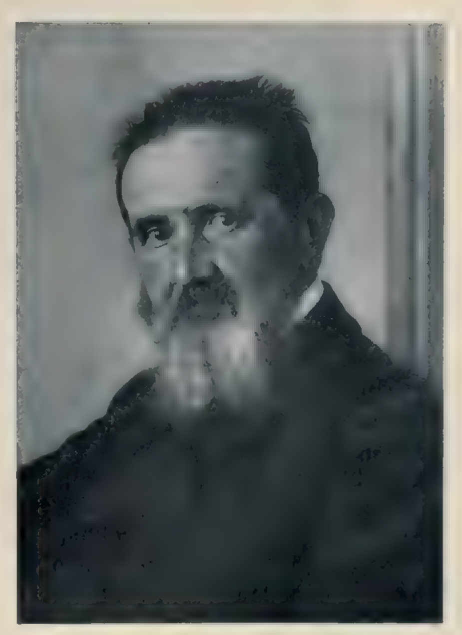


ADOLF OBERLÄNDER MINOTAURUS (1912)

ZU ADOLF OBERLÄNDERS 70. GEBURTSTAG

Von GEORG JACOB WOLF

Muß man heute im Ernste noch jemand sagen, wer ADOLF OBERLÄNDER ist und was seine Kunst dem deutschen Volk bedeutet, welche Quelle reinsten Genusses es an ihr besitzt? Doch wohl nicht, denn es gibt in Deutschland kaum einen Künstler, der sich einer ähnlichen Volkstümlichkeit erfreut und mit seiner Kunst gleich Oberländer über die immerhin begrenzte Schar der Kunstfreunde hinaus wirkt und sich einer Gemeinde von vielen Hunderttausenden rühmen darf! Zu dieser über das ganze deutsche Sprachgebiet verstreuten Oberländer-Gemeinde gehören alle die, denen es Genuß bereitet, sich nach des Tages Arbeit in den heiteren Bezirken des Humors zu ergehen: gierig greifen sie nach den „Fliegenden Blättern", wenden Seite um Seite, und man kann es aus ihren Mienen lesen, ob das betreffende Heft einen „Oberländer" enthält oder nicht. Ist es der Fall, so breitet sich alsbald ein verständnisinniges Lächeln über ihre Züge, ein behagliches Schmunzeln, das vorhält, auch wenn sie das Blatt schon lange wieder aus der Hand gelegt haben und das nach Tagen und Monaten nochmals seine Auferstehung feiern kann, wenn irgendein Wort oder eine Situation die Erinnerung an jene Zeichnung Oberländers zurückruft. Denn in ihrer markenartigen Prägnanz und in ihrer gedrungenen Geschlossenheit vergißt man Oberländers Karikaturen nicht so leicht; sie lösen nicht nur im Augenblick Lustgefühle aus, sondern haben in ihrer höchst sachlichen Komposition eine dauernde Wirkung, und mit ihren wenigen Details prägen sie sich auch optisch unauslöschlich ins Gedächtnis.



Phot. E. M. Kollstede, München

Der Zeichner der „Fliegenden Blätter" ist Oberländer vor allem. Sein Ruhm gründet sich auf seiner Mitarbeiterschaft an Kaspar Brauns humoristischer Wochenschrift, um die sich damals, als Oberländer mit ihr in Fühlung trat, Spitzweg, Schwind, Pocci, Busch, Max Haider und viele andere Humoristen des Griffels versammelten, denen sich bald auch Harburger und Wilhelm Diez gesellten. Sie alle sind längst dahin, der Stift ist ihrer Hand entglitten und das wehmütige Erinnern an sie steigt auf, wenn man die leise modernden alten Bände der Zeitschrift durchblättert und das Wirken dieser frohen Männer von Heft zu Heft verfolgt. Als Letzter der Schar ragt



ADOLF OBERLÄNDER TUSCHZEICHNUNG (1904)

Oberländer in unsere Tage herein, von der Bürde seiner siebzig Jahre unbeschwert; Jugendfrische und Erfindungsreichtum sind sein Teil geblieben, seine Kunst aber scheint heute feiner, abgeklärter, vergeistigter als damals, da er am fünfzigsten Jahrestag der Leipziger Völkerschlacht in Kaspar Brauns Redaktionsstube trat und ihm den ersten Beitrag zu den „Fliegenden“ brachte ....

Darüber sind mehr als fünf Jahrzehnte ins Land gegangen und Oberländer hat in tausend Zeichnungen einen Schatz deutschen Humors aufgestapelt wie keiner vor ihm oder neben ihm. Generationen von Illustratoren gingen und kamen: Oberländer blieb. Mit effektvolleren Mitteln, als sie ihm zu Gebot stehn, wurde von den Witzblattzeichnern auf die Lachmuskeln spekuliert — auch mit Erfolg, aber dieses Lachen kam nicht aus dem Herzen. Im Gegensatz zu diesen wirkt Oberländer nicht mit äußeren Reizmitteln, sondern sein Humor quillt aus den Tiefen einer Weltanschauung und erweckt auch einen gewissermaßen ernsthaften, bereichernden, die Welt und die Menschen bessernden Humor beim Beschauer. Max Dessoir spricht bei Oberländer von „Ewigkeitshumor“, ein stolzes Wort, auf das sich der Künstler mehr zugute tun kann, als auf viele äußere Ehren, die ihm zuteil geworden sind.

Während Busch, mit dem Oberländer gerne zusammengenannt, Komiker ist, muß Oberländer als reiner Humorist bezeichnet werden. Diese Gegenüberstellung hat als erster Adolf Bayersdorfer literarisch fixiert („Kunst für Alle“, 15. November 1888) und hinsichtlich Oberländers folgendermaßen begründet: „... auch er ist kein schlechter Dramatiker, aber seine Natur drängt ihn nicht zu dramatischen Vorstellungen. Er wirkt lediglich durch die bildnerischen Elemente seiner Darstellung, und Zustand oder Hergang, Ruhe oder Bewegung sind ihm gleich wichtige Aufgaben, die sein Humor souverän beherrscht. Seine Kunst läßt sich als eine wirklich seherhafte Physiognomik bezeichnen, welche in den zahllosen Spezialfällen der Erscheinung den wiederkehrenden Typus untrüglich herausfühlt und so sicher mit der Durchschnittserfahrung der Welt zusammentrifft, daß der Beschauer unwillkürlich ausruft: Ja, so müssen die Menschen aussehen, welche dieses gesprochen, gedacht, oder so und so gehandelt haben. Er beherrscht das Charakteristische der Erscheinung, gibt nur dieses allein und indem er es leise übertreibt und verdeutlicht und alle anderen vorhandenen Elemente ignoriert, gewinnt sein Bild eine Eindringlichkeit und Ueberzeugungskraft, die den Beschauer bestrickt und keiner seiner Kunstgenossen heute erreicht.“

Der Einklang von Wortwitz und Strichwitz, von Stoff und Form, von Gehalt und Stil, den Oberländers Kunst bewirkt, ist von Bayersdorfer sehr scharf erkannt und als das Wesentliche dieser Kunst festgestellt worden. Mit den Bemerkungen von dem „leisen Uebertreiben und Verdeutlichen" hat Bayersdorfer an die besondere Note der Oberländerschen Satire gerührt. Denn Oberländer ist Satiriker wie jeder große Humorist. Indessen seine Satire ist nicht von der bissigen Art. Sie ist liebenswürdig, maßvoll, süddeutsch-gemütlich. Oberländers gutartiger Spott verletzt niemanden, denn es ist ein Spott, der nicht um seiner selbst willen da ist, sondern weil er bessern und bekehren möchte. Unverkennbar ist Oberländers Gesellschaftsatire, die sich in den mannigfaltigsten Maskeraden bewegt, bald in den Kritzeleien „aus dem Schreibheft des kleinen Moritz", bald in Tiergestalten und Tiergeschichten in die Erscheinung tritt, von lehrhafter Absicht. Sie ist eine Art Spiegel, den ein heiterernster, vergnügttrauriger, unter Tränen lächelnder Philosoph seinen Mitmenschen vorhält. Mag es immerhin ein Hohlspiegel sein, der verzerrt und übertreibt: alle Torheiten der Zeit spiegeln sich doch gar getreulich in ihm. Da bleibt nichts ungerügt und ungepritscht, aber bei aller derben Kraft ist die Form nie kränkend. Wer aber möchte dem zürnen, der ein „Bringer der Lust", Erwecker des Lachens und Lächelns ist?

So etwa sehen und kennen wir heute Oberländer, den Karikaturisten, den Oberländer der „Fliegenden Blätter", den wahrhaft volkstümlichen Oberländer.

Indessen dem Werk des Künstlers läßt sich noch eine Seite abgewinnen. Oberländers Schaffen bewegt sich nämlich außerhalb der Grenzen des Illustrativ-Karikaturistischen noch auf einem anderen Gebiete, und die Oberländer nahestehen, erzählen, daß dieses dem Meister fast wichtiger erscheine als seine Tätigkeit für die „Fliegenden Blätter". Dieses Gebiet ist die Malerei. Es ist Oberländers schmerzliche Liebe, denn in mehrfacher Hinsicht hat er als Maler Enttäuschungen erlebt und er empfindet es als besonders bitter, daß er als Maler sich noch nicht gleicher Wertschätzung erfreut wie als Karikaturist. Freilich teilt er dieses Los mit manchem anderen, der gleich ihm seinen Ruhm auf dem Felde der Karikatur errang. Honoré Daumier wurde als Maler eigentlich erst auf der Pariser Centennale 1900 entdeckt, auch von Wilhelm Busch' Ma-



ADOLF OBERLÄNDER AUMÜHLE BEI SCHONDORF (TUSCHZEICHNUNG, 1907)

lereien, die fein und köstlich sind wie holländische Kabinettstückchen, erfuhren wir erst nach seinem Tod. Zudem fehlt dem malerischen Werk Oberländers die Kontinuität, die ansteigende, stetige, ununterbrochene Entwicklungslinie. Der Künstler hat oft, geärgert oder durch zeichnerische Tätigkeit gehemmt, jahrelang nicht mehr zu Pinsel und Palette gegriffen — abgesehen von seiner Frühzeit bilden recht eigentlich erst die beiden letzten Jahrzehnte die malerische Periode in Oberländers Schaffen. . .

Adolf Oberländer begann als Sechzehnjähriger seine künstlerische Laufbahn mit der ausgesprochenen Absicht, Maler zu werden. Er lieferte als Aufnahmearbeit bei der Münchner Akademie eine biblische Komposition ab: Piloty sah sie und interessierte sich sogleich für das Wunderkind, das dieses Werk geschaffen. So trat Oberländer schon 1862 in die Malklasse Pilotys ein, wo damals auch Defregger arbeitete, der mehr als zehn Jahre älter ist als Oberländer. Piloty gab Oberländer in völliger Verkennung von dessen Eigenart auf, einen „Hexenprozeß“ zu malen: unwillkürlich fällt einem dabei Schwinds Scherzwort von den „gemalten Unglücksfällen“ der Pilotyschule ein. Oberländer löste die Aufgabe mit Geschick und Schwung, aber ich möchte glauben, doch nicht ganz im Sinn und nach dem Geschmack Pilotys, der selbst ein paar Figuren in das Bild hineinmalte, die, wie Bayersdorfer anmerkt, leider nicht das Beste daran sind. Obwohl Oberländer das messingbeschlagene Kästchen, das auf so vielen Bildern der Pilotyschule eine hervorragende Rolle spielt, malen durfte, was dem Prädikat „Lieblingsschüler“ entsprach,



ADOLF OBERLÄNDER WIRTSHAUSSZENE



ADOLF OBERLÄNDER DER VERLORENE SOHN (1910)

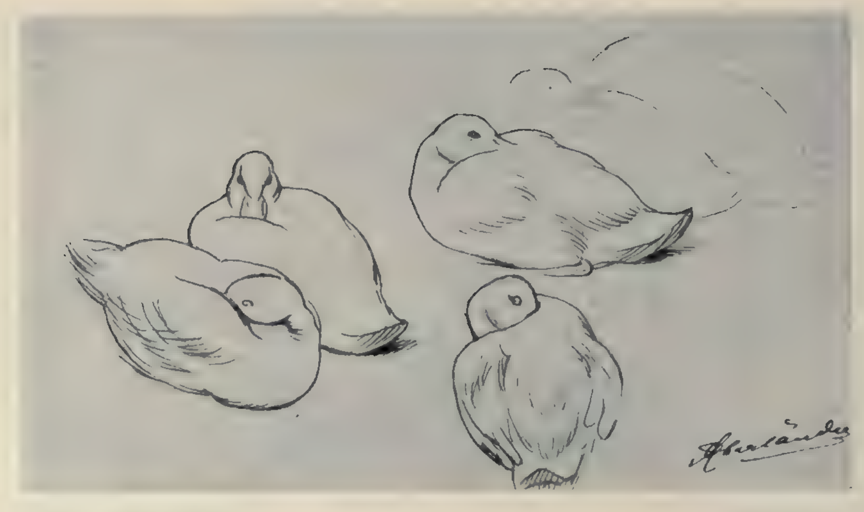


ADOLF OBERLÄNDER DAS PARADIES (1906)



Verlag von
Braun & Schneider, München

ADOLF OBERLÄNDER
DER EINSIEDLER (1897)



ADOLF OBERLÄNDER ZEICHNUNG

fühlte er sich doch in der Wolke Pilotyscher Historienseligkeit nicht recht wohl und gar nicht heimisch; er brannte zu Kaspar Braun und den „Fliegenden“ durch und stand auch als Maler schon als Achtzehnjähriger auf eigenen Füßen.

Es ist mancherlei aus dieser Frühzeit Oberländers auf uns gekommen: schöne alte Studienköpfe nach charakteristischen Modellen, Bildnisse, darunter das des jungen Ludwig Correggio, eines Lebensfreundes des Meisters, kleine, aparte Genrestückchen, fein im Ton, aus dem da und dort in verhaltener Farbigkeit ein starkes Rot oder ein leuchtendes Grün aufblitzt. Die Stimmung dieser Feinmalereien gemahnt an Brouwer, obwohl Oberländer das historische Kostüm preisgab. Was ich damit meine, wird z. B. aus dem Bildchen „Wirtshausszene“ (Abb. S. 60) ersichtlich, das drei wackere Zecher in angeregter Unterhaltung zeigt. Die erregte Gebärde, die fröhlich-alkoholische Stimmung, auch mancher Zug der Komposition und Anklänge im Kolorit gemahnen an Werke der Meister des holländischen Sittenbilds. Dazumal holten sich eben die begabten jungen Leute in München, die des trockenen Tons an der Akademie satt waren, in den kleinen Kabinetten der Münchner Pinakothek, wo die holländischen und



ADOLF OBERLÄNDER ZEICHNUNG (1895)

vlämischen Kleinmeister hängen, ihre besten Anregungen.

Oberländer hatte noch eine andere Quelle der Anregung: die Natur. Die Zahl seiner Naturstudien ist ganz gewaltig. Viele, viele sauber geordnete und etikettierte Mappen findet man in seiner Werkstatt, alle angefüllt mit den prächtigsten Naturstudien. Zumeist sind es Bleistiftzeichnungen, manches Blatt ist auch leicht angetuscht oder mit dem Buntstift gehöht, und zuweilen sind darunter Aquarelle von einem lichten Duft und von einer Zartheit der Technik, die über jede Beschreibung erhaben sind. Die Landschaften sind in der Ueberzahl, meist Dokumente fleißigen Schaffens in den Ferienmonden, die Oberländer in der Umgebung Münchens verbrachte: Schliersee, Brannenburg am Inn, Faulenbach bei Füssen, die Schmölz bei Garmisch, die kleinen Orte Krailling und Stockdorf im Würmtal, Dörfer am Starnbergersee und am Ammersee waren seine Studienreviere und dort konnte er mit der gleichen Andacht und demselben Interesse eine mächtige Bergkulisse wie eine zartgeblümte Wiese, einen ganzen Bauernhof mit seinem mannigfaltigen Drum und Dran (Abb. S. 59) wie eine einsame Heuhütte (Abb. S. 58) zeichnen und seinem Skizzenbuch einverleiben. Ein Blumengärtchen, ein alter Tisch, ein absonderlicher Schwengelbrunnen, ein Hofwinkel, ein Bienenstock, ein halbzerfallenes Haustor: das waren für seine Kunst schon Eroberungen, und das schilderte er mit so hoher Sachlichkeit ab, daß man beinahe von Porträts dieser Dinge reden möchte. Und doch ist in all diesem Kleinen eine Größe, die den Philosophen verrät: den Philosophen der Enge, der über die Studien hinausschaut und aus ihnen bereits die eindringliche Oberländer-Komposition in den prägnanten Oberländer-Umrissen auf sich zukommen sieht. Und dann das liebe Viehzeug! Wiederum sind es viele Mappen, in denen reinlich ausgeschieden nach Klassen beisammen hausen: Löwen, Kühe, Schweine, Ziegen, Geflügel, Frösche und was



A. OBERLÄNDER ▫ TUSCHZEICHNUNG



ADOLF OBERLÄNDER ZEICHNUNG (1903)



ADOLF OBERLÄNDER VOR DEM DORFWIRTSHAUS (1910)

sonst etwa noch kreucht und fleucht oder ein vierbeiniges Dasein führt. In sicheren, festen Linien, mit starker Betonung der Kontur, sind die Tiergestalten umrissen; diese Zeichnungen sind, namentlich wenn sie Bewegungen festhalten, Augenblicksprodukte und künden von einer eminenten Aufnahmefähigkeit des Auges, das auch auf die feinsten, blitzschnell vorbeihuschenden Bewegungsreflexe reagiert. Irgendeine „Idee“ liegt diesen Zeichnungen nicht zugrunde, wenigstens nicht bewußtermaßen. Sie sind Feststellungen, „Material“. Es regiert strengste Sachlichkeit, die anthropomorphischen Züge, die man auf den Tierkarikaturen Oberländers findet, sucht man vergebens (Abb. S. 64/65).

In der sogenannten „Oberländer-Mappe“, die vor mehr als einem Jahrzehnt im Verlag von Braun & Schneider in München erschien, waren von jenen Gemälden aus der Frühzeit des Künstlers keine Reproduktionen anzutreffen. Vielleicht weil die Originale meist ins Ausland gegangen und für Oberländer selbst nicht mehr erreichbar waren, wahrscheinlich aber, weil der Künstler mit den auf den Blättern der Mappe vervielfältigten Werken eine geschlossene Stimmung bewirken wollte, weil



ADOLF OBERLÄNDER PHILOSOPH UND VIEHHERDE (1904)



ADOLF OBERLÄNDER HÜHNERHOF (1910)

es ein heiterer Zyklus mit einer durchlaufenden Idee sein sollte und Schwankungen der Technik, die bei der Aneinanderreihung von Bildern aus den Jahren 1867 und 1897 unvermeidlich gewesen wären, im Interesse dieser Geschlossenheit ausgeschaltet bleiben mußten. Die illustrative Seite in Oberländers Kunst, der starke, innere Trieb, sich mitzuteilen, auch der selbstverständliche Wunsch des Weltanschauungshumoristen, das Heitere in den Vordergrund zu drängen, diese Momente bestimmen den Eindruck, den der Bilder-Zyklus hinterläßt. Da ist viel, das wie ein Märchen anspricht: Sankt Petrus, der von der Himmelswiese die übermütigen Engelsbübchen verscheucht, Faune, die Löwinnen ein schwermütiges Abendlied auf der Syrinx vorspielen, der fromme Einsiedel, der durch das birkenbestandene Bergwäldchen schreitet und vor dem Hasen und Eichhörnchen ihr munteres Spiel treiben (Abb. S. 63), Riesen und Zwerge, Asketen, Nachtwächter und andere poetische Leute, freilich auch der unpoetische schlimme Münchner Schenkkellner, der wegen schlechten Einschenkens vor ein höllisches Femgericht zitiert wird. Vor allem aber Tiere, viele,



ADOLF OBERLÄNDER ZECHERS ABSCHIED (1912)

viele Tiere, die Oberländer in sein Herz geschlossen hat, es seien scheue Rehe und possierliche Hasen oder reißende Wüstenbestien oder der plumpe Dickhäuter, den ein kecker, leichtbeschwingter Putto neckt, also daß dieses Nebeneinander wie die Symbolisierung von Anmut und Schwerfälligkeit erscheint.

Auch weiterhin hat in Bildern, die nach dem Erscheinen jener Mappe entstanden, das Tier in Oberländers Kunst eine bedeutungsvolle Rolle gespielt. Im „Paradies", das im Jahre 1906 gemalt wurde (Abb. S. 62), sind die Herrschaften aus dem Tierreich ganz unter sich, und wir erkennen an dem friedlichen Beiein-



ADOLF OBERLÄNDER UNTERM WEINSTOCK (1897)

schichten zu erzählen: vorausgesetzt, daß der Oberländerische Paradies-Adam schon mit einem Feuerrohr ausgerüstet war! Was hier zum heiteren Spiel ward, die Liebe zur Tierwelt, ist auf dem Gemälde „Hühnerhof“, 1910 entstanden (Abb. S. 68), der Ausgangspunkt zu einer packenden realistischen Schilderung, der die zahlreichen Studienblätter zugrunde gelegt wurden und die über das Zeichnerische hinaus anzieht durch starke koloristische Qualitäten. In dem bedeutungsvollen Bild „Der Philosoph und die Viehherde“ (Abb. S. 67), das wie eine Paraphrase zu einem Kapitel aus Nietzsche erscheint (die stumpfe Masse, die „kompakte Majorität“, hört nicht auf die Stimme des Weisen), sind Mensch und Tier einander gegenübergestellt als zwei Welten, und dieses Motiv kehrt wieder im „Verlorenen Sohn“ (Abb. S. 61), den man von tiefstem Schmerz geschüttelt inmitten der fühllosen Sauherde erschaut. Wundervoll ist da die Komik in der Erscheinung der rosig-fetten Tiere in Beziehung gesetzt zur Tragik eines verspielten Menschenlebens: es ist, als ob in diesem Bild die Elemente von Oberländers Wesen resolut zusammengefaßt wären: Humor und Wehmut, Satire und Mitleid... Malerisch gehört „Der verlorene Sohn“ zu Oberländers besten und stärksten Arbeiten, doch steht an Kraft und Wucht des Vortrags „Der Riese“ (Abb. geg. S. 57), eines der jüngsten Werke des Künstlers — es entstand

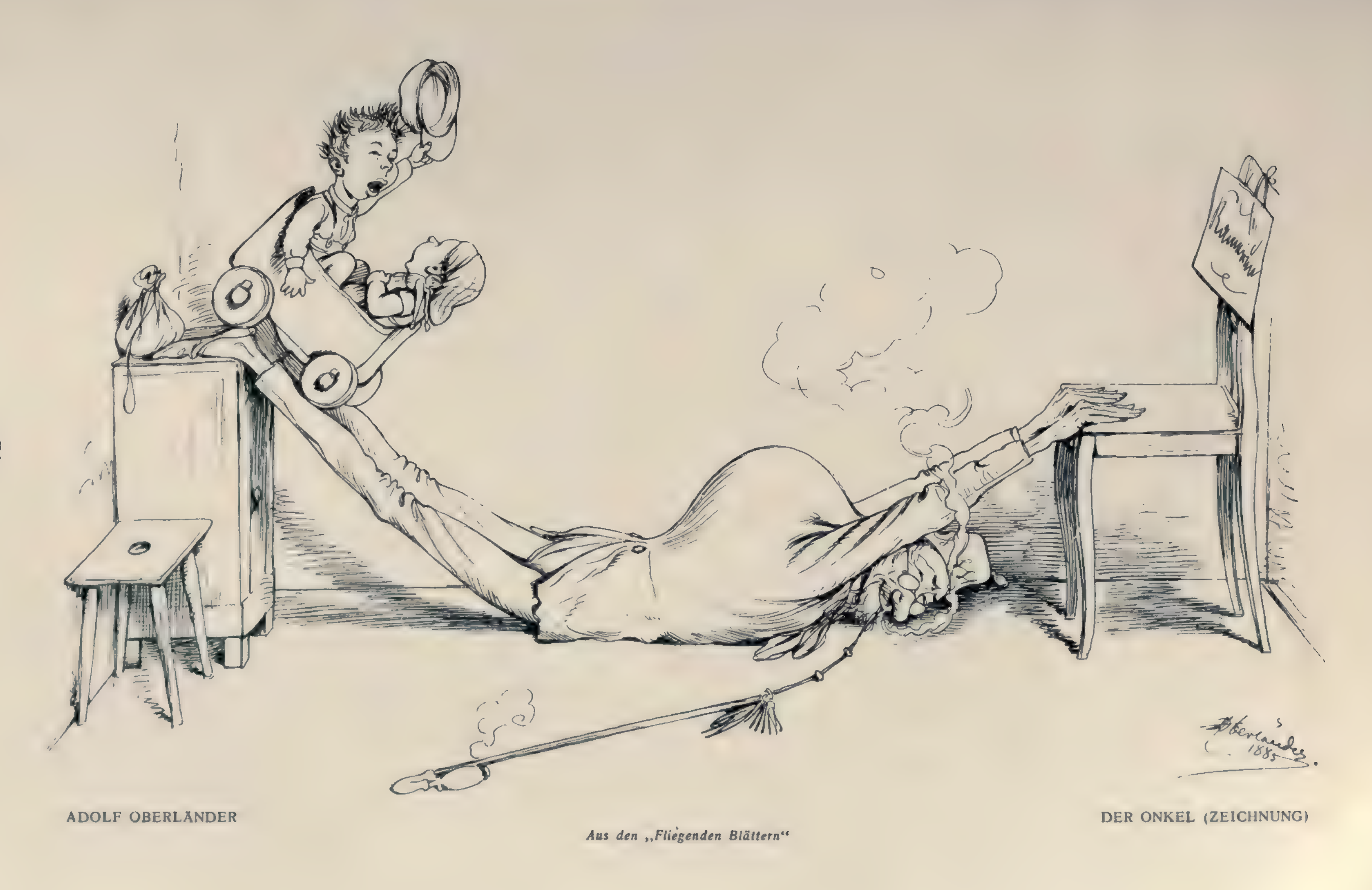


ADOLF OBERLÄNDER • LIEBESORAKEL (ZEICHNUNG)

Aus den „Fliegenden Blättern“

ander, daß wir uns im zwistlosen goldenen Zeitalter befinden. Denn man erblickt unter Ausschluß des Störenfrieds Mensch die Tiere in den merkwürdigsten und erfreulichsten Wechselbeziehungen und Tätigkeiten. Die Schlange z. B. holt für den Affen einen Apfel vom Baum der Erkenntnis, Elefant und Tiger geben sich ein verliebtes Stelldichein, Geier und Hennen teilen die Rast, Katz und Maus schmausen aus der nämlichen Schüssel, Enten kosen mit dem Fuchs, der Löwe lechzt nicht nach Fleisch, sondern begnügt sich als waschechter Vegetarier mit einer Melone, und der Hase scheint den behaglich hingestreckten Hunden Jagdge-

1913 —, dahinter kaum zurück; es ist jenes Bild, das den eingeschlummerten starken Mann zeigt, der Bäume entwurzeln kann und sich doch, wehrlos wie er durch den noch stärkeren Schlaf gemacht ist, von kecken Zwergen beschnuppern lassen muß. Schwindisch in der Stimmung bekundet das Gemälde in Kolorit und malerischem Vortrag, daß es doch mehr als ein Menschenalter später als die Märchenbilder Schwinds in der Schackgalerie gemalt wurde und daß auch Oberländer von der gewaltigen Umwälzung in unserer Anschauung von den Aufgaben der Malerei nicht unberührt geblieben ist.



ADOLF OBERLÄNDER

DER ONKEL (ZEICHNUNG)

Aus den „Fliegenden Blättern“



ADOLF OBERLÄNDER

MALER LÖWENSPACHTELS STUDIENREISE IN DER SAHARA

Aus den „Fliegenden Blättern“

WELTKRIEG UND BILDNISPLASTIK

Von Berthold Haendcke

Eine mit fast mathematischer Sicherheit vorauszusagende künstlerische Folgeerscheinung des Weltkrieges wird für unser Vaterland eine Blüte der Bildnisplastik sein; denn in allen künstlerisch entwickelten Zeiten, in denen die Völker in ihren einzelnen Persönlichkeiten mit deren gesamtem Können vom Schicksal zum Kampfe gezwungen worden sind, hat sich der Wille geregt, diese Menschen einzeln nach ihrem individuell-charakteristischen Wesen zu erfassen. Ganz besonders in Deutschland. Denn die germanischen Völker haben seit der Entfaltung eines höheren Kunstvermögens stets und zuerst das scharfe Auge für die charakteristische Erscheinungsform der einzelnen Individuen besessen. In den Niederlanden und im Deutschland des 15. und 16. Jahrhunderts sind die ersten Meisterwerke der Bildniskunst, allerdings der Masse nach als Malerei, geschaffen.

In jenen Zeiten riefen vor allem die Fragen des geistigen Ringens die Persönlichkeit auf den Kampfboden des Lebens. Damals, im 16. Jahrhundert hieß es, in den Landen diesseits der Alpen seinen Mann als geistigen Kämpen stellen; denn die mächtigsten Stützen der geistig-religiösen Weltordnung, die durch rund 15 Jahrhunderte aufgebaut waren, schienen zu zerbrechen. —

Eine schier unübersehbare Menge von Bildnissen im späteren 16. und 17. Jahrhundert zeugt davon, daß auch diesmal die bildende Kunst den Nerv des Lebens zu fassen verstanden hatte, wenngleich oft mit wenig sicherer Hand.

Und wie wird in unserer Zeit die Bildnisplastik sich darstellen, wenn die Künstler dem „Volke in Waffen" in Herz und Kopf so tief geschaut haben, daß sie Art und Wesen mit festen Formen zu umkleiden vermögen? —

Das ganze deutsche Volk wird vornehmlich eine Schilderung der großen Heerführer wünschen; in diesen eine Verdolmetschung des Krieges verlangen, den Millionen durchkämpfen und, wie wir erwarten, durch einen ruhmreichen Frieden besiegeln.

In welcher Gestalt wird unser Volk seine leitenden Führer dargestellt sehen wollen? Es ist ohne weiteres klar, daß hier die Gefahr einer Heroisierung heraufbeschworen werden kann. Ich sage, die Gefahr, denn — um ein Beispiel zu geben — ein deutscher Kaiser in antikisierender Halbnacktheit, wie Kaiser Friedrich III. in Bremen von Tuaillon gemeißelt ist, erscheint mir trotz aller im engeren Wortsinne künstlerischer Vorzüge als eine Entgleisung für einen neuzeitlichen Bildner aus germanischem Blute. Diese Auffassung entstammt dem romanischen Kunstgeiste und wird hoffentlich in deutschen Landen nicht wieder in monumentalen Bildwerken verkörpert werden.

Wesentlich anders steht die Forderung nach heroisch-symbolischer Fassung, wie sie, meiner Ansicht nach, auch heute noch am vollendetsten Lederer in seinem Bismarckdenkmal zu Hamburg geboten hat. Wie bei der jeweiligen Aufgabe ein solches Ziel erreicht werden kann, muß selbstverständlich dem Genius des einzelnen Bildners überlassen werden. In vielen Fällen wird in gut deutschem Sinne die einfache Bildnisstatue verlangt werden. Hier entsteht von neuem eine recht erhebliche Schwierigkeit. Die weit ausgedehnten Schlachten unserer Tage schalten so sehr die *Gestalt* des Feldherrn aus, und stellen so bezwingend die geistigen und seelischen Energien in den Vordergrund, daß Arme und Beine, wenn ich mich so ausdrücken darf, eigentlich fortfallen, der Kopf die Figur gänzlich überwältigt, schier beseitigt. Ja, es wird im Durchschnitt bei der Bildnis*statue* unserer volkstümlichen Generale kaum über eine gute Atelierhaltung herauszukommen sein. Gewiß, immer wieder werden die Künstler auch die Bildnisstatue als Standbild wie als Reiterbildnis zu schaffen versuchen, und in dem Gesamtbilde, das Moment des Sieghaften aus dem Charakter der Zeit zu verdolmetschen begehren; aber dann werden wir wieder mehr oder weniger zu jenen Bildnissen von symbolischem Grundcharakter gelangen. Im allgemeinen darf man, meiner Ansicht nach, sagen: Die „Studierstube" des Feldmarschalls nimmt die Stelle des Kampfrosses ein. Geistig-seelische Kräfte bezwangen vorab die Feinde. Diese müssen in ihrer individuellen Eigenart in den Widerschein des Lebens für alle Volksgenossen, für alle Tage heraufgeführt werden, wenn die körperliche Erscheinung jener Männer des Sieges von Künstlerhänden der Zukunft geschenkt wird. Aber wir, die Mitlebenden und auch unsere Nachkommen wollen noch mehr! Wir ersehnen das Große, was jene mit starkem Können vollbrachten, immer wieder von neuem zu erleben. Deshalb meine

ich, sollte man in erster Linie versuchen, *Bildnisbüsten* der Feldherren mit *Reliefbildern* zu verbinden, dergestalt: daß jedermann in den Zügen des vorbildlichen Mannes lesen, und mit nachschaffender Geisteskraft sein Wirken aus den Bildern in Stein und Erz in ständiger Erneuerung bewundern, erfassen, als Ansporn empfinden kann. — Die Plastik würde überdies auch in der Richtung gewinnen, daß die Reliefbildkunst sowohl nach der Seite der künstlerischen Komposition wie auch nach der der Herausmodellierung der Formen aus dem Reliefgrunde eine feinfühligere Ausbildung erfahren könnte, als sie zur Zeit besitzt. Ein durchweg befriedigendes Reliefbild zu formen, ist eine so schwierige und so dankbare Aufgabe, daß sie unsere Künstler in jeder Richtung auf das Stärkste anregen darf.

Es würde aber ein völliges Verkennen der Tatsachen sein, wenn wir unser Augenmerk nur auf die Helden richten wollten, welche dem ganzen deutschen Volke angehören. Dieser opferheischendste Krieg, seitdem die Erde von der Sonne beschienen wird, hat in zahllosen Fällen Vorbilder geistig-seelischer Kraft und körperlicher Leistungsfähigkeit geboten — sie sollen möglichst alle der Vergessenheit entrissen werden, und uns bleiben, uns zum Stolz, der Nachwelt zur Bewunderung und zur Nacheiferung! Und welche Mittel bieten sich hier der Bildnerei? In dem, unserem heutigen Ringen im Kerne verwandten Reformationszeitalter hat die deutsche Plastik wundervolle kleine Porträts geschaffen, in denen sie völlig unerreicht von irgend einem anderen Volke dasteht, *jene köstlichen kleinen,*



KARL HENTZE — STILLEBEN

Große Berliner Kunstausstellung

in Holz geschnitzten Bildnisse in Medaillonform. Erhalten wir von unseren lebenden Künstlern ebenbürtige Werke, dann werden noch nach Jahrhunderten unsere Enkel in langen Reihen die kraftvollen, klugen und hochgesinnten Ahnen anstaunen, des Zeitalters wären.**) Ich wünschte dieses gute Vermächtnis unserer Vorfahren aus dem Bayernlande würde für unsere Zeit fruchtbringend verwendet werden! Diese feinen holzgeschnitzten Bildnisse könnten den schönen, mutigen, von der Kleinlichkeit des Alltages freier gewor-



OTTO H. ENGEL — FRIESISCHE BRAUT

Große Berliner Kunstausstellung)*

Wesensart zu erkennen imstande sein. Hier kann in gut gefügtem und durchaus bildfähigem Stoff *jedes* Mannes Bildnis mit feinster Charakteristik vom Künstler festgehalten werden, ohne daß größere geldliche Opfer zu bringen denen *Charakter* unserer Männer in Feldgrau so recht heimisch in Stadt und Land werden lassen, gleich einem guten Geiste, der still,

*) Siehe unsern Aufsatz über diese Ausstellung und weitere Abbildungen im Oktoberheft.

**) Hierbei könnten sich vornehmlich Bildhauer betätigen, deren körperliche Leistungsfähigkeit durch den Krieg geschwächt ist. Ich übersehe durchaus nicht, daß die Medaillons in Holz die Originale für die Gußform waren, aber auch nicht, daß sie für sich betrachtet vollwertige Kunstwerke sind.

aber fruchtbringend ständig weiterwirkt vom Vater auf Sohn und Enkel. Die Plakette, welche seit einigen Jahren in unserm Vaterlande schüchtern Fuß zu fassen sucht, entspricht wohl allen künstlerischen Anforderungen der Bildnis-Kleinplastik, aber nicht den mehr volkstümlichen Wünschen, welche ich hier im Auge habe. Denn in gutem Material hergestellt, ist die Plakette recht teuer, und wird, sofern sie in dem ihr eigenen zarten Flachrelief behandelt wird, sehr vielen unter unsern Mitbürgern als ein zu körperloses, „schemenhaftes" Abbild des Dargestellten erscheinen.

Das Kriegerdenkmal auf offenem Platz steht in der Mitte zwischen dem Feldherrnbildnis und dem Einzelporträt. Es wird aber jedenfalls, nach meiner Auffassung, erst dann wirklich seinen Zweck erfüllen, wenn es ein breites Fundament durch Reliefbilder erhält, die in Wahrheit eine Ehrentafel der Bürger der betreffenden Orte werden. Mit *porträthafter* Treue müßten dann die Personen und Ereignisse geschildert werden, welche gerade hier dem Gedächtnis aufbewahrt zu bleiben, würdig sind.

In diesem Zusammenhange möchte ich auch noch für ein Material ein Wort einlegen, dessen künstlerische wie auch praktische Vorteile noch bei weitem nicht genügend ausgenutzt werden; ich denke hier an den gebrannten Ton. Er kann sowohl für Büsten wie Reliefs eine sehr wirksame Verwendung finden. Die Kunst des 15. Jahrhunderts, namentlich die Italiens, bietet recht beachtenswerte Anregungen zu neuen künstlerischen Gedanken.

Genug, es wird dem Bildnisplastiker eine Fülle von Arbeit, herrlicher, köstlicher Arbeit aus diesem blutvollen Ringen erwachsen. Er wird seinen verklärenden Lorbeer um all das Schreckliche schlingen, in huldigender Ehrfurcht vor der sieghaft starken Einzelpersönlichkeit des deutschen Mannes mit dem Kreuz aus Eisen auf der Brust. —

H. LINDE-WALTHER KINDERBILDNIS
Große Berliner Kunstausstellung

DIE WIENER KRIEGSBILDERAUSSTELLUNG

Das K. und K. Kriegspressequartier hat am 2. Oktober im Wiener Künstlerhause eine „Kriegsbilderausstellung" eröffnet. Vierzig Künstler haben sie mit fast fünfhundert Zeichnungen und Gemälden beschickt. Alle Fronten, die russische, serbische und italienische, sind mit Gelände-, Stadt-, Lager- und Kampfszenen vertreten und dazu markante Heerführer in Bildnissen festgehalten.

Die Organisation der österreichischen Kunst im Kriege hat alle Schwierigkeiten überwinden müssen, die sich aus der Neuartigkeit der Aufgabe und aus den Wechselfällen der kriegerischen Ereignisse ergaben. Die oberste Heeresleitung hatte zunächst ihrem Pressequartier eine eigene „Kunstgruppe" beigeordnet. Später kamen wehrpflichtige Künstler als „Kriegsmaler" hinzu und wurden verschiedenen höheren Kommandos der Feldarmee zugeteilt. Endlich gestatteten die geänderten Verhältnisse die Bildung von „Kunstkolonien", die sich in der Nähe eines geeigneten Standquartiers hielten oder auf Wagen und Kraftfahrzeugen Ausflüge in entlegenere Abschnitte des Kriegsschauplatzes unternahmen. Der planmäßige Fortschritt dieser Organisation ist das Werk des Quartierkommandanten, des Generalmajors MAX RITTER VON HOEN, und ihm fällt auch der Hauptteil von dem stattlichen Ergebnisse dieser ersten Ausstellung zu.

Die spärlichen und überwiegend halb-



H. GÖHLER — PARKTREPPE

Große Berliner Kunstausstellung

oder unwertigen Arbeiten österreichischer Herkunft, die das erste Kriegsjahr in die Oeffentlichkeit brachte, hatten über das Schicksal der hier beteiligten Kunst Besorgnisse und Zweifel entstehen lassen und die Erwartungen niedrig gestimmt. Um so stärker ist jetzt der Gesamteindruck der Ausstellung. Sie beweist ein weit verbreitetes Vermögen unmittelbar zeichnerischer Wiedergabe und dazu eine ganz allgemeine straffe Spannung der Sinne, die mit dem Tatleben der Zeit zusammengeht. Dabei wirkt die Leistung durch den Verzicht auf Gefühlsparade und gewaltsame Pathetik frisch und überzeugend. Es ist noch nicht Kunst, aber es sind tüchtige Bausteine für dieses Ziel. Und mehr wäre für den Augenblick gar nicht wünschenswert.

Deutlich scheidet sich das Oesterreichische von dem Ungarischen. Die Oesterreicher führt LUDWIG HESSHAIMER, — aktiver Hauptmann und Autodidakt. Seine Arbeit ist vorderhand noch roh gezimmert, aber sie ist aus dem Holze, aus dem einfache und gerade wachsende Kunst wird. Er vergräbt sich in den gewählten Ausschnitt, hat noch die gleiche Hingabe an jedes Ding, und jedes Ding wird ihm zum Erlebnis des Auges. Ihm zunächst HUGO REICHSRITTER VON BOUVARD. Wieder ein Militär. Aber schon kultivierter, schon mit der Distanz vertraut, aus der man die bildhafte Wirkung des Gegebenen ermißt, — in den Zeichnungen zugleich fein und eindringlich, in den Oelbildern von einer fast sanften Tonempfindung. Der dritte Kriegsmann, HUGO KLEIN, folgt — trotz seiner unverkennbaren Gabe für die Andeutung des Wesentlichen — schon in einigem Abstand von seinen Kameraden.

Die geschulten Künstler kommen zumeist aus einem kriegsfremden Fache. Einem JOHN QUINCY ADAMS und NICOLAUS SCHATTENSTEIN merkt man das auch ohne weiteres an. Es ist distinguiertes Werk, das sich hier nicht recht behaupten will, trotzdem es bei Adams gelegentlich zu feinen Farbsätzen führt. Aber im Ganzen hat der Krieg auch in diesem Kreise seine erfrischende Kraft bewiesen. Namentlich KARL LUDWIG PRINZ hat sich in seinen farbigen Zeichnungen jetzt erst gefunden. Den schnellsten und weitesten Schritt von der Wirklichkeit zu ihrer künstlerischen Umsetzung scheint vorläufig ANTON KARLINSKY gemacht zu haben. In gleicher Richtung fallen durch ihre aparten Reize die zarten, ins Idyllische schwenkenden Zeichnungen



IGNATIUS TASCHNER — BRUNNEN IN DACHAU

FERDINAND STAEGERS und die koloristisch noblen Stimmungen ROBERT SCHIFFS aus dem Rahmen des Uebrigen. Dann bietet sich die Reihe derer, die auch angesichts des Aufruhrs und Umsturzes die Sicherheit ihrer neuartigen Stilgesinnung behaupten und damit den Nachweis von der Notwendigkeit dieser Ausdrucksweise — die ihre Sehweise ist — zu geben scheinen. Hier wird die Kriegsgabe zum Kunstproblem und eröffnet neue Klärungen, die den Meinungskampf friedlicher Tage auf festeren Boden bringen dürften. Das Naturell dieser beachtenswerten Künstler — wie MAX BUCHERER, HANS MARIA GLATZ, RUDOLF KONOPA, FRIEDRICH PAUTSCH und etwa noch KARL HOLLITZER OSWALD ROUX — durchschreitet die ganze Spanne zwischen Impressionismus und Expressionismus.

Unter den Ungarn steht MIKLOS VADASZ weit voran. Hier ist wirklicher Reichtum. Er kann andeuten und durchbilden, Licht und Linien in Bewegung setzen, schauen und erzählen, Eindrücke bloß niederschreiben oder zum Bilde führen, und einige seiner Zeichnungen erreichen das Vollmaß von Kunstwerken. Dazu hat er von seiner Rasse jene echte Empfindung voraus, die so ist, wie sie sich gibt und der auch wir, die in westlichen Bezirken mißtrauisch Gewordenen, ohne weiteres glauben, glauben müssen. Seine engeren Landsleute teilen sich mit ihm in der offenen, von Bedenken freien Aussprache. Besonders erwähnt seien hier LADISLAUS FREIHERR VON MEDNYANSKY wegen der eigenartigen Fähigkeit, die wüsten Stimmungen des heimgesuchten Landes räumlich auszudrücken, und JULIUS POGANY, der in seinen Monotypien eine koloristische Intimität erreicht, die allerdings dem anlaßgebenden Ereignis fast schon so ferngerückt erscheint, daß sie wie die anheimelnde Fabel einer längst vergangenen Historie anmutet.

Jedenfalls ist hier so viel vom Trefflichen und Ungewohnten, ergeben sich so viele unerwartete Ausblicke in eine bessere Zukunft unserer übel beleumundeten Malerei, daß — wenn es angeht — die Gelegenheit zu einer weiteren, dem Wesentlichen im Ergebnisse nachgehenden Erörterung genutzt werden soll.

MAX EISLER

IGNATIUS TASCHNERS BRUNNEN FÜR DEN MARKT DACHAU

Der bei München gelegene, kunstfreundliche Marktflecken Dachau, der eine hübsche kleine Gemäldegalerie sein eigen nennt mit Werken jener zahlreichen Maler, die hier dauernd oder vorübergehend ihren Wohnsitz hatten und denen die farbigen Reize der Flachland- und Moosgegend manche Anregung gaben, besitzt seit kurzem ein liebenswürdiges Werk öffentlicher Plastik, dem mehr als lokale Bedeutung innewohnt. An der Straßenfront, die vom Rathaus mit seiner hochgiebeligen Stirnwand und von dem ehrenfesten „Zieglerbräu" gebildet wird, ist ein zierliches Brünnlein errichtet worden, dessen Entwurf auf keinen Geringeren als auf IGNATIUS TASCHNER zurückgeht. Dieser

urwüchsige und bodenständige bayerische Meister, der vor etwa Jahresfrist allzu früh aus einem erfolgreichen Wirken abberufen wurde, hatte lange Jahre sein Zelt in dem zur Dachauer Gemeindeflur gehörigen Weiler Mitterndorf aufgeschlagen und hatte das Wesen der Dachauer Bauern wie sein Freund Ludwig Thoma im tiefsten erkannt und gar manches Mal in bewundernswerter Weise ausgeformt. Dachau und sein volkstümliches Wesen erfüllten völlig Taschners Kunst und so war er wirklich der berufene Mann, dieses Brünnlein als schmucke Zier seiner zweiten Heimat zu schaffen. Der Krieg hat es wohl mit sich gebracht, daß sich die Ausführung des Taschnerschen Entwurfs verzögerte: es konnte also die Aufstellung des Brunnens erst erfolgen, als auf Taschners Grab in Dachau schon die Blumen erblühten, — wie ein Gruß aus dem Grab, ein Gruß Taschners an sein geliebtes Dachau, mutet das Werk an. In oberbayerischem rotbraunen, reich geäderten Marmor ist der Brunnen ausgeführt. Auf einem Unterbau, der die Differenz der ansteigenden Straße ausgleicht und zugleich den Brunnen selbst stattlich heraushebt, ruht das achteckige Brunnenbecken, dessen Wände durch schlicht ornamentierte Füllungen aufgeteilt sind. In reicher Gliederung steigt aus der Mitte des Beckens die Brunnensäule mit den vier Wasserspeiern auf, darüber sind in Reliefart vier charakteristische Dachauer Gestalten, zwei Männlein und zwei Weiblein, aus dem Stein herausgemeißelt: besonders typisch ist der Bauer mit der Sau. Die Bekrönung der Säule bildet der Löwe mit dem bayerischen Rautenwappen. An passender Stelle ist die Jahreszahl 1914—1915 angebracht als stolzes Zeichen, daß sich die kunstfreundlichen Dachauer Gemeindeväter auch durch die Kriegszeit nicht abhalten ließen, ihren Marktflecken mit dem Werke eines Künstlers zu schmücken, der die heimische Bauweise aufs genaueste kannte und die für diesen Fleck Erde geeignete Kunst zu meistern verstand.

PAUL MEYERHEIM †

Mit Paul Meyerheim, der am 13. Juli 1842 zu Berlin geboren wurde und dessen Tod die Zeitungen am 15. September meldeten, hat Berlin



IGNATIUS TASCHNER ❧ BRUNNENSÄULE VOM DACHAUER BRUNNEN

einen seiner populärsten Künstler verloren. Der Klang des Namens Meyerheim löst selbst bei kunstfremden Menschen sofort die Erinnerung an amüsante Tierbudenbilder, an Darstellungen von Löwen und Affen aus. In den breitesten Schichten des Publikums waren seine anekdotisch belebten Gemälde noch immer beliebt, als man in den Kreisen modern gesinnter Kunstfreunde den Maler nicht nur überwunden, sondern beinahe schon wieder entdeckt hatte. In der letzten Zeit tauchten nämlich in Berlin aus Meyerheims jungen Jahren merkwürdige Landschaften auf — eine Harzlandschaft, die er im Alter von 20 Jahren malte, wurde im letzten Aprilheft dieser Zeitschrift abgebildet —, die in ihrer Wahrheit und Einfachheit für die Zeit der Entstehung so geniale, so frische und neuartige Werke sind, daß man bewundernd eine Revision des landläufigen Urteils über Meyerheim vernehmen mußte. Als junger Mensch malte er etwa den Blick über verschneite Berliner Dächer oder auf einen im Bau befindlichen Bahnhof mit einer solchen Feinheit des malerischen Empfindens, so schön im Ton und so geistreich im Vortrag, daß man vor diesen Schöpfungen an berühmte französische Impressionisten erinnert wird. Zur gleichen Zeit, als er so vorzügliche Werke malte, bei deren Schöpfung er der Natur die feinsten Reize ablauschte und er nur darauf bedacht war, gut zu malen, zur gleichen Zeit stellte er in Berlin ein Bild aus, das eine gedeckte Tafel mit den Resten einer üppigen Mahlzeit zeigt, von denen ein Hund und ein Affe naschen. Das Publikum war von diesem „witzigen" Bilde so entzückt, daß es dem damals noch nicht 20 Jahre alten Künstler einen vollen Erfolg bereitete. Er war nur zu gern bereit, künftighin mit derartigen Schöpfungen dem Geschmack des Publikums entgegenzukommen. Mit unermüdlichem Fleiß schuf er nun eine Fülle von Genrebildern, Porträtstücken, Landschaften, dekorativen Wandgemälden und Tierszenen, in denen das anekdotische Element stark hervortritt. Durch Reisen in das Ausland, die ihn bis in den Orient führten, erweiterte er seinen Vorstellungskreis, ohne seine Kunstform sonderlich zu verfeinern und zu vertiefen. Auch Paris, wohin er sich im Jahre 1866 für längere Zeit begab, vermochte ihn nicht aus der einmal eingeschlagenen Bahn zu reißen.



A. v. BRANDIS — AUS EINEM GARTENHAUS

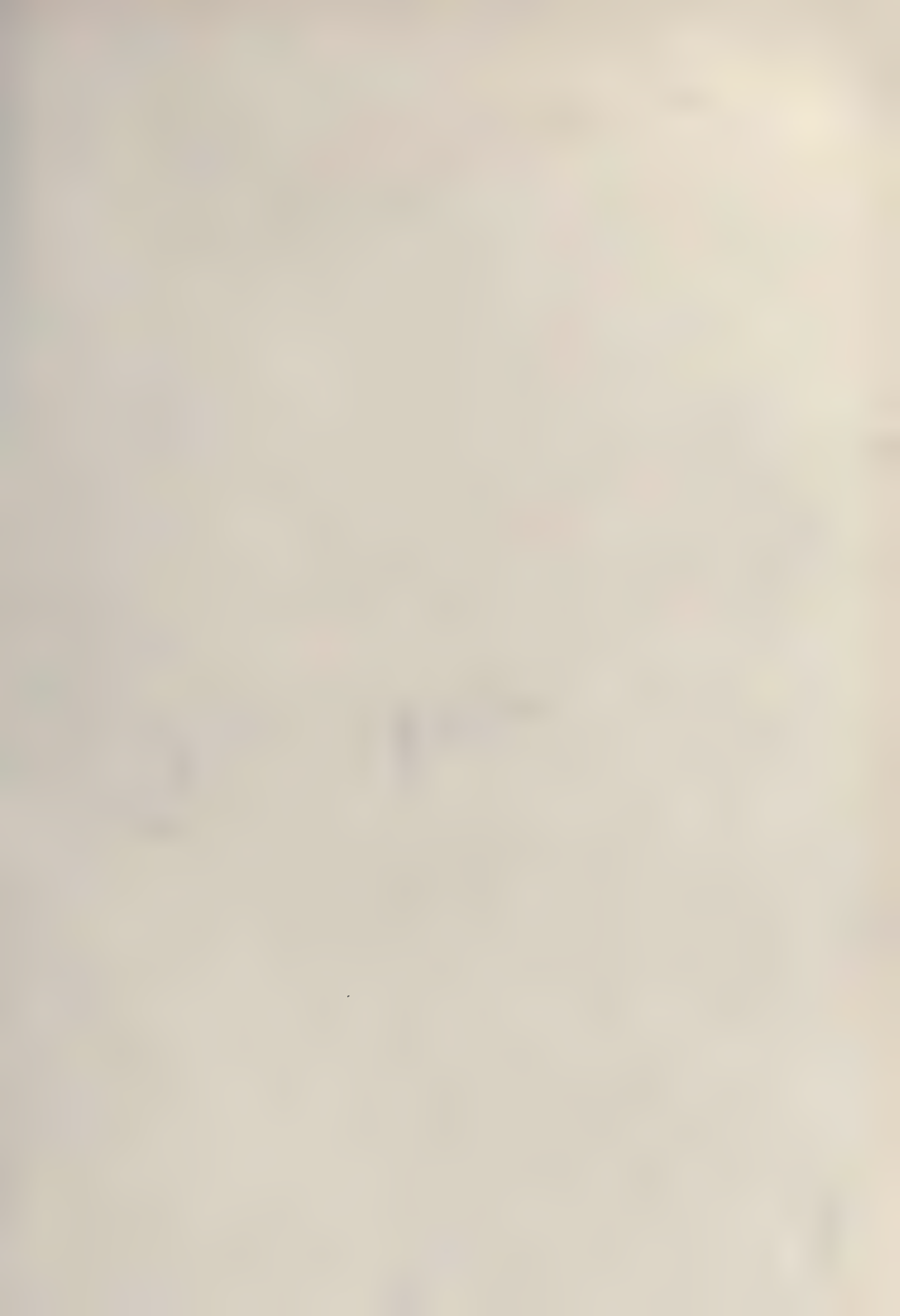
Große Berliner Kunstausstellung

Die geniale Veranlagung des Künstlers verleugnet sich freilich nie. Um Bilder wie seine Tierbudenszenen zu schaffen, die tief in das Volk gedrungen sind, dazu bedurfte es doch einer so starken schöpferischen Phantasie wie sie Meyerheim besaß. Die Tiere und Menschen sind auf solchen Gemälden mit gleicher Liebe und Sorgfalt wiedergegeben, die bunten Farben sind mit Temperament aufgetragen und die Zeichnung ist niemals nachlässig. Den Grund zu diesem soliden Handwerk legte der Künstler bei seinem Vater, dem beliebten Alt-Berliner Genremaler Eduard Meyerheim, und auf der Akademie seiner Vaterstadt. Auch Menzel, der Freund seines Vaters, stand ihm in der Jugend fördernd zur Seite. Für Meyerheim mag es eins der glücklichsten Geschehnisse seines glücklichen Lebens gewesen sein, als die modern gesinnten Kreise, die lange Zeit seine Anekdotenmalerei heftig bekämpften, am Schluß seines Lebens sich als Bewunderer seiner Jugendwerke bekannten, in denen die genialen Anlagen Meyerheims unverhüllt und unverdorben zutage treten.



Phot. R. Guschmann, Berlin

PAUL MEYERHEIM, † 15. September





ADOLF VON MENZEL DAS BALKONZIMMER (1845)



A. VON MENZEL FALKE UND TAUBE (UM 1846)

AUS MENZELS JUGEND

ZUR HUNDERTSTEN WIEDERKEHR SEINES GEBURTSTAGES AM 8. DEZEMBER 1915

Von G. J. KERN

Für eine Feier, die der Verein Berliner Künstler 1884 zu Ehren Adolph Menzels veranstaltete, hat Max Klinger ein Festblatt geschaffen: Auf einem von Meereswogen umbrandeten Riff stehen, die Rücken gegeneinander gestemmt, vier herkulische nackte Männer. Ein urweltlicher, in Sonnengluten entschwindender Riese legt auf ihre Schultern einen Felsblock. An der Vorderseite des Steins prangt in großen Schriftzügen der Name „Menzel". Aus dem Gischt des bewegten Meeres tauchen üppige Frauenkörper auf, während Masken griesgrämiger Professoren im Rahmenwerk einer Blättergirlande baumeln. Und als hätte der Schöpfer des Blattes einen Schleier lüften wollen, der Menzel den Augen seiner Mitwelt noch verbarg, gab er dem oberen Abschluß der Darstellung die Gestalt eines aufgezogenen Vorhangs.

Was damals schon von dem Zunftgenossen in seiner ganzen Bedeutung erkannt war, das Gigantische in Menzels Künstlernatur, das kam dem deutschen Volke zum Bewußtsein, als die Menzel-Gedächtnisausstellung in der National-Galerie ihre Tore öffnete. Es war 1905, kurz nach dem Tode des Meisters. Das dreistöckige große Gebäude, das die Hauptwerke aller deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts aufnehmen soll, erwies sich beinahe als zu klein, um darin das Lebenswerk dieses einen Mannes würdig zur Aufstellung zu bringen. Nahezu 7000 Nummern enthielt der Katalog; unter ihnen befanden sich Bilder großen und größten Umfanges! Vergebens fragte man sich, wie es möglich sei, daß ein einzelner all das geschaffen, was hier an Zeichnungen, Lithographien, Radierungen, Aquarellen und Oelgemälden vereinigt war. Sollte man mehr die ans Unbegreifliche grenzende Kraft oder den unerhörten Fleiß bewundern? Die künstlerische Qualität der Leistung wirkte überwältigend. Man mochte Menzel lieben oder



A. VON MENZEL

BAUPLATZ MIT WEIDEN (1846)



A. VON MENZEL — BILDNIS DER FRAU KLARA SCHMIDT VON KNOBELSDORFF (1849)

nicht, sich mehr mit der einen oder anderen Gruppe seiner Arbeiten befreunden, keine Veranlagung, keine Neigung und kein Programm konnten die überragende Bedeutung des Mannes in Frage stellen.

Vor dieser Offenbarung standen wir zunächst verblüfft. Dann erkannten wir, wie in der langen Lebenszeit des Künstlers Anschauungen und Ausdrucksmittel gewechselt haben. Wir sahen, daß Menzel, wie jeder große Künstler, ein historisches Problem bedeutet. Schüchtern wurde vom Impressionismus und Freilicht gesprochen, aber dieses wie anderes blieb rätselhaft. Ob innere Entwicklung oder äußere Einflüsse an der ungeheuren Mannigfaltigkeit in der Gesamtheit von Menzels künstlerischem Schaffen mehr Anteil hatten, war vorderhand eine offene Frage. Und es ist heute billig zu bezweifeln, ob wir schon in der Lage sind, die Wandlungen in der künstlerischen Persönlichkeit aus ihren Gründen heraus zu begreifen. Der zeitliche Abstand, der uns von Menzel und seiner Epoche trennt, ist wohl noch zu gering. Immerhin liegen die Verhältnisse für seine historische Beurteilung heute günstiger als zur Zeit der Gedächtnis-Ausstellung. In manchen wichtigen Punkten hat die Jahrhundert-Ausstellung von 1906 über die Anfänge der neueren deutschen Malerei Klarheit verschafft. Das Material, das sie zutage brachte, ermöglicht uns jetzt, Vergleiche anzustellen und Schlüsse zu ziehen, für die es 1905 an jeder Voraussetzung fehlte.

Die größte Ueberraschung der Menzel-Ausstellung war die Entdeckung des „jungen Menzel". Er trat für die Oeffentlichkeit plötzlich an die Seite des alten Menzel, den jeder kannte oder doch zu kennen glaubte. Neben dem Illustrator und Historienmaler stand mit einem Male der Meister der „intimen" Landschaften und Innenräume. Die Hauptwerke dieses Malers waren mit wenigen Ausnahmen in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre entstanden.

H. von Tschudi hat unter dem unmittelbaren Eindruck der Ausstellung über den jungen Menzel eine berühmt gewordene Abhandlung geschrieben; sein Aufsatz*) ist ein Kunstwerk in der Form und zeugt von feinem künstlerischen Verständnis, geht aber an den eigentlich historischen Problemen vorbei. Heute, nach zehn Jahren, sind wir eher imstande, die Fragen nach Menzels Vorläufern und Weggenossen aufzuwerfen und zu beantworten. Wir feiern demnächst die hundertste Wiederkehr von Menzels Geburtstag: Es wird vielleicht die Mühe lohnen, wenn wir die Werke „aus Menzels jungen Jahren" von neuem vornehmen, sie auf ihren künstlerischen Gehalt und ihre Beziehungen zur älteren und zeitgenössischen Kunst hin prüfen.

Zu den Stücken, die durch die Auffassung und Güte der Malerei zuerst ins Auge fallen, gehört das „Balkonzimmer" (Abb. geg. S. 81). Ein schlichter Raum einer Berliner Mietswohnung, spärlich und kleinbürgerlich möbliert, mit grüner Tapete. Die Tür zum Balkon ist geöffnet und läßt einen Luftzug herein, der die Gardine bläht. — Der Vorwurf an sich beansprucht geringes Interesse, der ganze Wert des Bildes liegt in seiner Malerei. In ihr ist die Stimmung des Ortes und der Stunde gefangen: Leuchtender warmer Sonnenschein, der in das Zimmer hineinflutet, erfüllt den entlegensten Winkel mit Bewegung und Leben. Die Gegenstände wie Stuhl und Spiegel sind vom Lichte umkost, als empfänden sie selbst die Wärme und Wonne des frischen Morgens.

Verwandt im Motiv und der künstlerischen Auffassung bei ganz anderer Grundstimmung ist dem Balkonzimmer Menzels das „Schlafzimmer aus der Ritterstraße". Der Ausschnitt könnte glücklicher gewählt sein, die Malerei steht auf höchster Stufe. Aus stumpfen, grauen und violetten Tönen geht die Beleuchtung hervor, die den Widerschein des trüben Tages verrät. Die Atmosphäre in der Landschaft und im Raum, der Einfall des Lichtes und seine Wirkung auf die Körper sind mit Liebe und innigster Sorgfalt studiert. Eine Betrachtung, die sich ins Einzelne vertieft, kommt zu überraschenden Ergebnissen. Sie entdeckt, daß das weiße Linnen des Bettlakens und das polierte braune Holz des aufgeklappten Pultdeckels *im Bilde die gleiche Farbe* zeigen. Die Nachmittagsstunde, die das Werk entstehen sah, hatte den Unterschied zwischen den Eigenfarben der beiden Gegenstände zugunsten des momentanen Eindrucks getilgt: Einer Beobachtung der stofflichen Eigenschaften der Körper, wie sie nicht eindringlicher zu denken, hatte sich beim Künstler die Wahrnehmung von der zeitlichen Bedingtheit aller farbigen Erscheinung zugesellt.

Ob Menzel die Motive lediglich der Stimmung wegen gewählt, ob ihn dabei irgend ein Vorbild oder Vorgänger geleitet hat, steht dahin, wir tun jedenfalls recht, wenn wir das Wort Impressionismus aussprechen, um das Prinzip zu kennzeichnen, das sich bereits in diesen Innenbildern hervorwagt. In den Landschaften kommt das Prinzip zu freier Entfaltung. Trotzdem sie der Mehrzahl nach aus der Erinnerung gemalt sind!

Der „Bauplatz mit Weiden" (Abb. S. 82)

*) „Aus Menzels jungen Jahren", Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, XXVI. Jahrgang, 4. Heft. Vergl. J. Meier-Graefe, Der junge Menzel, Leipzig 1906.



A. VON MENZEL

MENZEL UND SEINE ANGEHÖRIGEN (1851)



A. VON MENZEL ❧ BLICK AUF DAS DACH DER GEMÄLDEGALERIE UND DEN PARK VON SANSSOUCI (1842)

mag unter den Bildern an erster Stelle genannt werden, die in des Künstlers Heim entstanden, doch überzeugend das farbige Erlebnis eines Spazierganges oder Ausfluges wiedergeben. In strahlendem Sonnenschein klingen die Farben roter und gelber Mauern, des bläulichen Kohlfeldes und des silbrigen Weidenlaubes zu einem rauschenden Akkord zusammen. Dunkle, von violetten Lichtern durchwobene Schatten verleihen der Darstellung Kraft und Weite. Schlösse nicht die Bleistiftstudie zu dem Werke, die Tschudi veröffentlicht hat, jeden Zweifel aus, so würde man sich sträuben, zu glauben, daß das Bild im Atelier entstanden ist.

Bei den letzten Häusern der Stadt pflegte der junge Maler nach Vorwürfen für seine Landschaften Umschau zu halten, seltener wandte er sich entlegeneren Orten zu. Am Kreuzberg, dem beliebten Tummelplatz der Berliner Bevölkerung, fand sich Menzel gern zur Arbeit ein. Die Studie des Kölner Museums mit den trabenden Gäulen, die man nie vergißt, wenn man ihr begegnet ist, verdankt einer Entdeckungsfahrt Menzels in die Nähe des Kreuzbergs ihre Entstehung. Sie nimmt als Kunstwerk die erste Stelle unter ähnlichen Darstellungen ein, während das Bild im Märkischen Museum das bekannteste sein dürfte. — Schon die ganze Art, wie der junge Maler das Motiv wählt, ist für seine Auffassung bezeichnend. Er vermeidet die „schöne“ Ansicht und Aussicht und übersieht das zwanzig Meter hohe Schinkelsche Denkmal. Ein frisch gepflügter Acker, der der Bewegung des Geländes folgt, lenkt sein Auge auf sich; ihn fesseln mit Moos und Flechten bedeckte Weidenstämme. Wo sich Büsche und Bäume zu einer Gruppe vereinigen, leuchtet, von der Morgensonne getroffen, ein rotes Dach und eine weiße Mauer.

Höfe mit flatternder Wäsche (Abb. S. 101), Bauplätze mit Kalkgruben, Bretterzäune und Schuppen mit Baugerät, wie sie der modernen Großstadt den Abschluß gegen das umliegende Land zu geben pflegen, verwandeln sich unter Menzels Pinsel zu Stilleben von hinreißender Schönheit. Wenn Menzel aus der hochgelegenen Wohnung in der Ritterstraße das



A. VON MENZEL

ARBEITSZIMMER FRIEDRICHS DES GROSSEN
IM STADTSCHLOSSE ZU POTSDAM (1840)



A. VON MENZEL DAME MIT SONNENSCHIRM (UM 1850)



ADOLF VON MENZEL — DER PALAISGARTEN DES PRINZEN ALBRECHT (1846)





A. VON MENZEL A. MENZELS BRUDER RICHARD (1848)

Auge über die Gärten und Bauten der Nachbarschaft schweifen ließ, dann sah er Bilder wie die kleine Winterlandschaft der National-Galerie mit den verschneiten Dächern oder die Herbstlandschaft mit dem Blick auf Bäume und hohe Mauern (Abb. S. 98). Manch' anderer Maler, der sich vielleicht nach Italien oder in das romantische Gebirge sehnte, hätte vor dieser Aussicht geseufzt, Menzel empfand sie als Poesie, und es entstanden Bilder, die uns begeistern.

Wer aber hatte ihn so sehen gelehrt?

In den Beginn der Tätigkeit Menzels fällt der Aufschwung der Berliner Landschaftsmalerei unter Karl Blechen. Aufgewachsen in den Traditionen der Hackertschen Lehre, hatte sich dieser Künstler den Dresdener Romantikern, an deren Spitze Caspar David Friedrich stand, genähert und schon früh zu dem norwegischen, in Dresden ansässigen Maler Johann Christian Claussen Dahl Beziehungen angeknüpft. Unter dem Einfluß der Naturstudien dieses ausgezeichneten Meisters entwickelte sich Blechen zu einem der besten Maler, die in Deutschland gelebt haben. Blechen stellte der heroischen Komposition des Poussin und Claude-Lorrain den farbigen Ausschnitt als Bildmotiv entgegen; er hat als erster unter allen deutschen Künstlern der Sonne ins Antlitz gesehen und das Sonnenlicht gemalt.

Man hat die Studie Blechens in der National-Galerie mit dem Blick auf Gärten und Dächer der Berliner Vorstadt einen „Menzel vor Menzel“ genannt und damit ebenso kurz wie treffend die Verwandtschaft des Motivs, der Auffassung und Technik ausgedrückt, die beide Künstler miteinander verbindet.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Menzel Bilder und Studien von Blechen zu Gesicht



A. VON MENZEL TREPPENAUFGANG IM PARK ZU SANSSOUCI (UM 1840)



A. VON MENZEL GEMÄLDEGALERIE IN SANSSOUCI (1842)



A. VON MENZEL BELEUCHTUNGSSTUDIEN (UM 1850)

bekommen und daß er ihn persönlich kennen gelernt hat. Blechen gehörte nämlich in den dreißiger Jahren zu den angesehensten Männern des Berliner Kunstlebens, ganz abgesehen davon, daß er als Lehrer an der Akademie tätig war. Im Hause des Kunsthändlers Sachse, dem Menzel nicht nur geschäftlich nahestand, ging Blechen aus und ein. Bilder Blechens waren auf allen Berliner Ausstellungen zu sehen.

Wie hoch man aber den Einfluß Blechens auf Menzel einschätzen mag, so geht man doch fehl, wenn man in ihm mehr als einen vermittelnden Einfluß sieht. *Dahl ist, nach der Natur, der Hauptquell, aus dem der junge Maler Menzel seine Anregung geschöpft hat.* Blechen selbst ist ohne Dahl undenkbar; er übertrifft zwar seinen Lehrer als Darsteller des Lichtes, Dahl steht aber über ihm als Persönlichkeit und als Maler. Zu Berlin und zu Berliner Familien unterhielt Dahl rege Beziehungen, im Künstlerverein war er ein oft und gern gesehener Gast. Auf mehreren Berliner Ausstellungen waren Dahl und Blechen gleichzeitig vertreten. Menzel hätte die Räume der akademischen Ausstellung und des Kunstsalons von Sachse mit verbundenen Augen durchwandern müssen, wenn ihm nicht Werke Dahls hätten auffallen sollen; er hätte außerhalb des Berliner Kunstlebens stehen müssen, wenn er nicht reichlich Gelegenheit gefunden hätte, Dahl selbst näher zu treten. Ja, es ist anzunehmen, daß Menzel „Meister Dahl", nach dem Beispiele Blechens und anderer Berliner Maler, in Dresden aufgesucht hat*).

Die künftige Menzelforschung wird sich eingehend mit dem Problem „Dahl" auseinanderzusetzen haben: soviel ist gewiß, daß sie das Kapitel über den jungen Menzel mit Dahl beginnen wird. Es waren insbesondere die Naturstudien, in denen Dahl ohne Rücksicht auf die Kritik und auf die Möglichkeit eines Verkaufs seinen Gefühlen und malerischen Empfindungen freien Lauf gelassen hatte, die Menzel zu einer Quelle der Belehrung und Anregung wurden. Oelskizzen wie der gestikulierende, vom Rücken gesehene alte Mann von 1821 (Abb. S. 97), das Stadtbild mit dem Turm von 1830 (Abb. S. 92), oder die Gewitterwolke von 1834 mit der hohen Pappel (Abb. S. 93), stammen von Dahl, könnten aber, wären sie zehn bis zwanzig Jahre später entstanden, ebensogut von Menzel gemalt sein. *Bei Dahls Studien begegnen wir bereits den Motiven, die man als „neu" für Menzel in Anspruch genommen hat; die Werke des intimen Dahl zeigen genau die Verbindung von starker Naturstimmung und breiter, flüssiger Malweise, wie sie für den jungen Menzel so bezeichnend; Dahls Skizzen und Studien offenbaren endlich in der Behandlung des Lichtes die gleiche kühne*

*) Vgl. meine Ausführungen in „Karl Blechen, sein Leben und sein Werk", Berlin, B. Cassirer, 1911, S. 16 ff. und S. 134 ff.



J. C. DAHL — DRESDEN NACH DEM REGEN (1830)



J. C. DAHL GEWITTERWOLKE (1834)



A. VON MENZEL WOLKENSTUDIE (1851)



A. VON MENZEL DIE BERLIN-POTSDAMER BAHN (1847

impressionistische Behandlung, wie sie dem Menzel der vierziger Jahre eigen ist. Dieser Zusammenhang bedeutet für die Entwicklungsgeschichte der neueren deutschen Kunst nichts anderes, als daß die Malerei der Frühromantik in den von Krüger übernommenen Realismus Menzels eingedrungen ist und daß sie ihn durch seelische Vertiefung zu höchster Kunst entwickelt hat.

Eine andere Gruppe Menzelscher Werke aus jener Zeit führt uns zu einer zweiten Quelle, aus der der junge Maler schöpfte.

Vom Balkonzimmer seiner Wohnung in der Schöneberger Straße aus sah Menzel gerade in den Park des Prinzen Albrecht von Preußen. Er hat die Aussicht, soweit bekannt, zweimal, in einer Studie und einem größeren Gemälde, verwertet. Die farbenfrohe, leuchtende Studie behandelt das Motiv wesentlich von der atmosphärischen Seite; sie läßt wenig mehr als Himmel und Wolken sehen, während das Hauptwerk ein getreues Abbild des alten prächtigen Parkes und Palastes vorstellt (Abb. geg. S. 88 u. S. 99). Das Werk ist 1846 entstanden, nur die Figuren der ruhenden Arbeiter wurden später hinzugefügt.

Wer der Auffassung huldigt, daß stets und unter allen Umständen eine Studie lebenswahrer und besser sein müsse als das Bild, das dem gleichen Gegenstande dient, der mag hier eines anderen belehrt werden. Das Bild steht weder an Empfindung noch an Qualität hinter der Studie zurück, zu ihren hohen malerischen Vorzügen aber fügt es eine bis ins Einzelne gehende bildmäßige Komposition und eine bildnismäßige Treue. Jeden Baum und Strauch kann man mit Namen belegen, die Wiedergabe des Hauses erlaubt Rückschlüsse auf die Schule, der der Baumeister angehörte, die Wolken sind nach Gattung und Art zu benennen. In der Bewegung der alten hohen Pappel kommt der Wind zum Ausdruck; wir glauben ein leises Flüstern zu vernehmen. Enthält aber so das Werk tausend Einzelheiten, die beim Naturfreund und -Forscher gegenständliches Interesse wachrufen, so steht doch die malerische Auffassung über jeder Erzählung. Wichtiger als der



J. CONSTABLE — GEWITTERLANDSCHAFT

einzelne Baum war dem Künstler der Park, bedeutsamer als der Park das Stadtbild, und das Stadtbild trat wieder für ihn zurück hinter die Landschaft, die in der Sonne eines heißen Sommertages dalag.

Wer sich ein wenig in der Geschichte der Landschaftsmalerei auskennt, wird bei der besonderen Art, wie hier die Landschaft gesehen und wiedergegeben ist, an einen etwas älteren Meister erinnert: John Constable. Es konnte die Vermutung ausgesprochen werden, daß Constablesche Gemälde früh in den Gesichtskreis Menzels getreten sein müssen.

Wie Menzel einst Tschudi erzählte, hat er in der Tat Ende der dreißiger Jahre Bilder Constables in Berlin gesehen; er glaubte sich zu erinnern, daß sie im Hôtel de Russie ausgestellt waren. Seit der Veröffentlichung dieser Mitteilung durch Tschudi spielt die Constable-Ausstellung in der Menzelliteratur eine große Rolle. Man hat nach dokumentarischen Belegen gesucht, aber keine gefunden. So muß es als ein glücklicher Zufall betrachtet werden, daß wir ein literarisches Zeugnis für die genannte Ausstellung beibringen können. Der Bericht, der sich auf sie bezieht, ist in einer Abhandlung über die Berliner akademische Ausstellung des Jahres 1839 enthalten. Die Arbeit stammt aus der Feder eines unbekannten Verfassers und ist im Verlage von J. Kuhr erschienen; das Schriftchen gehört heute zu den Seltenheiten des Buchhandels. Im Nachtrag des Berichtes werden zwei Bilder Constables ausführlich beschrieben, die „anderweitig zur Anschau“ gekommen waren, vom Verfasser aber für so bedeutend erachtet wurden, daß er glaubte, sie nicht übergehen zu dürfen. Eine witzige Einleitung zum Anhang des Büchleins führt aus, daß die Statuten der Akademie, die unter den obwaltenden Umständen eine Vorführung der Werke in der akademischen Ausstellung unmöglich machten, dennoch mit ihrem Veto einer „anhänglichen“ Besprechung der zurückgewiesenen Arbeiten nicht in den Weg treten dürften. Der Verfasser spricht ferner die Hoffnung aus, daß der Leser die Bilder nicht als Eindringlinge in den Bericht auffassen werde. „Diejenigen“, heißt es, „die an Ort und Stelle sich dieser Meisterwerke zu erfreuen nicht Gelegenheit fanden, und dafür so viel mittelmäßige Klipp- und Klitterware sich mußten gefallen lassen, werden uns hoffentlich Dank wissen, daß wir den Ausgestoßenen zu ihrem Rechte



A. VON MENZEL KARRENGAUL (ZWISCHEN 1840 UND 50)



ADOLF VON MENZEL

DAS THÉÂTRE GYMNASE (1856)





J. C. DAHL HERR MIT ZYLINDER (1821)

verhalfen und eine zuständige Theilnahme an der allgemeinen Berichterstattung gönnten."

Die beiden Bilder Constables stellten Ansichten des Schlosses Hampstead-Heath bei London dar. Die erste war von der Westseite, die andere von der Südwestseite aufgenommen. Nach dem Urteile unseres Gewährsmannes gehörten die Bilder „zu dem Schönsten und Trefflichsten", was die neuere, insbesondere englische Landschaftsmalerei hervorgebracht hatte. „Nächst Thomas Gainsborough ist Constable, und hätte er nichts als dies gegeben, der erste Naturmaler Englands ... Der Künstler gibt sich auf; leibeigen und dienstpflichtig seinem Herrn, dem Werke, dem sachlichen Thun, besorgt er, wie ein in Pflicht genommener Geist, seine Aufgabe, still, unterwürfig, und mit präzis vollendeter Meisterschaft." „Der ersteren dieser Landschaften," fährt der Text fort, „möchten wir den Vorzug geben; sie ist wärmer, gediegner, und, was vielleicht auf Rechnung der Naturscene zu bringen ist, malerischer beseelt. In beiden ist der Hochsommer dargestellt. Der bewaldete Landstrich mit Harrow-Castle verliert sich in den Horizont mit fahlen, zarten Lichtnebeln der an die Ferne aufgegebenen Wallungen hügliger Schwunglinien. Dem Mittelgrund entlang ist eine Waldeszeile hingereiht, wo Vorsprünge und Abstufungen verjüngtester Baumgruppen durch mehr oder minder gespendete Lichtbeglänzung so wunderbar angedeutet sind, daß man tief und tiefer ins Anschauen dieser höchsten Kunst hineingezogen wird. Vor zwischenhügligen Vollgebüschen taucht der Vorgrund herein, den Fahrweg bildend, auf dessen Rücken ein zweirädriger Wagen, worin einige vortrefflich gedachte Figuren, eben anlangt. Am Wege liegt ein Kalb; am Seitenrand, da wo die Fahrstraße in Triften und Wiesen abstreicht, stellen sich noch einige Kühe dar, von unvergleichlicher Wahrheit in Art und Charakter. Um den auslaufenden Wegzipfel biegt ein Eselchen, Blätter naschend, dessen zierliche Anmuth in Haltung, Gebärde und seitlichem Umschmiegen nur von der Naivität und Natürlichkeit seines Wesens übertroffen wird. Die Kunst der Per-

spektive in den Schmälerungen der Landfläche, der Zwischenpfade und allwärts durchstreifenden Wegbahnen, läßt sich nicht vollendeter denken. — In dem zweiten Gemälde zeigen sich die Terrassenwände der lehmigen Chaussee links im Vorgrund. Gegenüber rundgeschlängelte Hügelrücken, von Gebüschen umpflanzt, von Herden belagert; zwischenein ein Wasserfleck, den Badende benutzen. Eine sommerhafte Regenwolke hatte soeben ihren Inhalt entsprüht, mit erfrischenden Benetzungen fernhin streifend. Links quillt Windsor-Castle aus der Umgrünung hervor. Karrenpferde mit rothverbrämten Sätteln erheitern und beleben den Vorgrund." — —

Das Gebäude, in dem die Ausstellung der Constableschen Werke stattgefunden hat, wird in der Beschreibung nicht erwähnt. Wir dürften aber Menzels Angabe trauen, auch wenn das Hôtel de Russie in dem Bericht nicht ausdrücklich als Ausstellungslokal und Treffpunkt der Berliner Secessionisten von damals genannt wäre!

In noch höherem Maße als in dem „Palaisgarten" äußert sich der Einfluß Constables auf Menzel in dem Bilde der „Berlin-Potsdamer Bahn" von 1845 (Abb. S. 94). Dies ist das Werk, das Tschudi zu seiner Frage an Menzel veranlaßte. — Ein herbstlicher Abend taucht verlassene Felder und Wege, die ein Bahndamm in weitem Bogen durchschneidet, in gelbliches, trübes Licht; die anbrechende Dämmerung nimmt den Dingen Form und Farbe. Alle Linien verfließen, nur ein paar hohe Bäume, die in den mattgrünen Himmel hineinragen, erscheinen noch in scharfem Umriß. Ein Zug braust in der Kurve des Dammes heran, Qualm und Rauch hinter sich zurücklassend. Das Werk atmet eine leidenschaftliche Empfindung und verrät in jedem Pinselstrich innere Erregung: Da zeigt sich der Revolutionär, der einst der Berliner Akademie entlaufen war und seinen Drang nach Freiheit an Constable neu entzündet hatte.

Das Genie wird geboren, nicht erzogen, die Richtung seiner Tätigkeit aber durch Zeit und Umstände bestimmt. Wir haben schon in diesem Sinne die Abhängigkeit Menzels von der Krügerschen Illustrationskunst gestreift. Gerade beim Illustrator Menzel offenbart sich am deutlichsten, wie er das Erlernbare durch seine persönliche künstlerische Veranlagung, sein Genie, überwunden hat. Menzel war ja von Haus aus, seinem eigentlichen Berufe nach, Zeichner und Lithograph, zuerst in der lithographischen Anstalt seines Vaters



A. VON MENZEL — BLICK AUF HINTERHÄUSER (UM 1847)



A. VON MENZEL — BLICK AUF DEN PARK DES PRINZEN ALBRECHT (1846)

tätig. Als dieser 1832 starb, mußte sich Adolph durch Anfertigung von Entwürfen für Etiketten, Geschäftskarten, Vignetten und ähnliche Arbeiten sein Brot verdienen. Der erste größere Auftrag war undankbar genug. Er bezweckte die Ergänzung einer künstlerisch minderwertigen Folge von Lithographien, die von einem Freiherrn von Löwenstern herrührten. Sechs Federzeichnungen für den Steindruck, als Illustrationen zu Goethes Gedicht „Künstlers Erdenwallen" gedacht, gaben Menzel Gelegenheit, sich unter vorteilhafteren Bedingungen der Oeffentlichkeit zu empfehlen. Der Beifall blieb nicht aus, sogar der alte, gestrenge Schadow kargte nicht mit seinem Lobe. Im Jahre 1836 erscheinen dann die zwölf großen Blätter zu den „Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte", drei Jahre später die Lithographien zu Chamissos „Peter Schlemihl". Die Zeit von 1840—42 wird im wesentlichen mit Arbeiten für die Illustrationsfolge zu dem Kuglerschen Werk über das Leben Friedrichs des Großen ausgefüllt. Die Zeichnungen, 400 an der Zahl, wurden von Unzelmann, den Brüdern Albert und Otto Vogel in den Holzschnitt übertragen.*)

Das Vorlagenwerk zu diesen Schnitten muß als eine der bedeutendsten Leistungen der ganzen neueren Kunst angesehen werden. Es kommt, wie schon Tschudi bemerkte, für die künstlerische Wertung der Zeichnungen weniger auf eine Untersuchung ihrer historischen Treue an als auf eine Würdigung ihrer subjektiven künstlerischen Eigenschaften. In der Höhe und Stärke ihrer subjektiven Auffassung aber stehen die Entwürfe zu den Holzschnitten ohne Vergleichsstücke da. Mit einer künstlerischen Gestaltungskraft ohnegleichen, einer übersprudelnden Phantasie und einer Technik, die keine Schwierigkeiten kennt, verbindet Menzel eine umfassende und tiefgründige Kenntnis der Geschichte. Er beherrscht den historischen Stoff sicherer als ein Historiker von Beruf, kennt die Geistesströmungen, die sozialen und politischen Verhältnisse, das Lokal und die einzelnen Persönlichkeiten. Mit dem König durchwandert Menzel, das Skizzenbuch in der Tasche, den Park von Sanssouci; mit ihm plaudert er beim Mahl und auf der Terrasse. Der Umgang mit den Soldaten des Königs hat ihm ihre Gedankenwelt erschlossen; er ist sich über ihre Eigenheiten, Vorzüge und Fehler im klaren und weiß genau Bescheid über ihre Ausrüstung. Es gibt nichts, was seiner Aufmerksamkeit entgehen könnte.

Im einzelnen wählt und gestaltet der Künstler die Entwürfe so aus, wie es ihm die Voraussicht auf die künstlerische Wirkung gebietet.

*) Ueber die Illustrationen Menzels siehe unseren Aufsatz im Augustheft 1915.



A. VON MENZEL ABENDGESELLSCHAFT (UM 1848)



A. VON MENZEL HINTERHAUS UND HOF (UM 1846)



A. VON MENZEL — AUS DEM PARK IN RHEINSBERG

Menzel folgt weder als Historiker noch als Zeichner einem starren Schema. Bald ergeht er sich in epischen Beschreibungen, bald beschränkt er sich auf epigrammatische Andeutungen. Wie immer er das Motiv anfaßt, erschöpft er den Gegenstand. Wo Schilderungen nackter Tatsachen für die Erklärung historischer Zusammenhänge nicht ausreichen, greift er zum Symbol. Es sei nur an die Vignette erinnert, die sich auf die Fortsetzung des Krieges 1759/60 bezieht. Der Gedanke war durch die Darstellung einer konkreten Tatsache nicht wiederzugeben. Die flüchtige Zeichnung einer verwundeten rechten Hand, der die unverwundete linke den Panzerhandschuh anbietet, umschreibt ihn und bringt ihn zu klarer bildlicher Wiedergabe. Randbemerkungen des Zeichners begleiten durch das ganze Buch den Text des Geschichtsschreibers als ornamentale Zierstücke oder auch inhaltliche Zutaten zu den historischen Darstellungen. So hat Menzel dem Zeitalter, das er schilderte, Form und Gehalt gegeben und die Vorstellung von der friderizianischen Zeit für das deutsche Volk bestimmt.

Bei aller Bewunderung, die wir den Holzschnitten und ihren Vorlagen zollen, scheuen wir uns nicht, die vorbereitenden Naturstudien noch höher zu bewerten. Auf den ersten Blick erscheinen sie von einer fast peinlichen Genauigkeit; dies liegt aber in ihrem Zweck begründet und schädigt nicht ihren Wert, da die Stimmung nicht leidet. Jeder Strich ist lebendig und warm empfunden, die Sicherheit in der Wahl der Mittel und die technische Durchbildung überhebt die Blätter jeder Kritik. Scheinbar unvereinbare Gegensätze sind in ihnen vereinigt. Hinneigung zu plastischer Gestaltung im einzelnen verbindet sich mit malerischer Gesamthaltung. Schon in der gleichzeitigen Anwendung des härtesten Stiftes und des Wischers liegt ein künstlerischer Grundzug der Zeichnungen. Aber nirgends verfällt der Künstler in akademische Modellierung oder Vermischung farbiger Eindrücke mit Schwarzweiß-Motiven. Stets ist das Werkzeug und seine besondere Aufgabe beachtet. Und doch ist alles mit ihm ausgedrückt, was in den Motiven liegt: bei einzelnen Gegenständen das

Körperliche oder Stoffliche, bei Landschaften Raum und Stimmung, bei Personen das Physiognomische. — Den Höhepunkt der Leistung bezeichnen wohl die gezeichneten Architekturen Menzels. Man könnte über sie ein Buch schreiben, ohne befürchten zu müssen, ihre Bedeutung zu übertreiben. Die Gebäulichkeiten, fast immer in landschaftlicher Umgebung dargestellt, sind von Licht und Luft umflossen und dabei in allen Einzelheiten wie Organismen mit dem feinsten architektonischen Verständnis aufgefaßt. Wie dabei der Stil der Baulichkeiten — meist sind es ja Rokokobauten — und das besondere architektonische Gefühl wachgerufen ist und in den mit beispielloser Sicherheit gezogenen Linien zum Ausdruck kommt, das kann manchen Kunsthistoriker beschämen, der zwar äußere Merkmale kennt, aber von dem Geist der vergangenen Zeiten wenig verspürt.

Alles Sichtbare war Menzel für seinen Stift willkommen; es gibt keinen Gegenstand, der so unbedeutend gewesen wäre, als daß er den Künstler nicht zur Wiedergabe hätte reizen können. In einem Scherzgedicht hat Fontane die Frage: „Wer ist Menzel?“ durch eine lustige Aufzählung der Hauptmotive seiner Kunst beantwortet:

„Menzel ist sehr vieles,
Um nicht zu sagen alles; mind'stens ist er
Die ganze Arche Noäh, Tier und Menschen,
Putthühner, Gänse, Papagein und Enten,
Schwerin und Seydlitz, Leopold von Dessau,
Der alte Zieten, Ammen, Schlosserjungen,
Kathol'sche Kirchen, italienische Plätze,
Schuhschnallen, Bronzen, Walz- und Eisenwerke,
Stadträte mit und ohne goldne Kette,
Minister mißgestimmt, in Cachemirehosen,
Straußfedern, Hofball, Hummermayonaise,
Der Kaiser, Moltke, Gräfin Hahn und Bismarck.
Am liebsten aber gibt die Welt er wieder,
Die Fritzen-Welt.“ ....

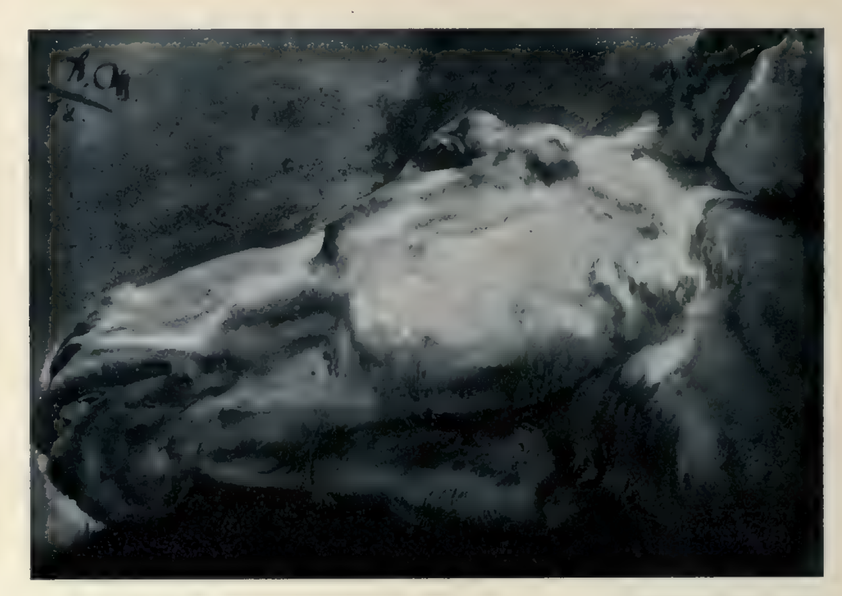
Die „Charakteristik“ ist auf den älteren Menzel gemünzt, paßt aber in gewissem Sinne auch für den jungen Künstler.



A. VON MENZEL

BLICK VOM DACH DER GEMÄLDEGALERIE IN DEN PARK VON SANSSOUCI (1844)

Man lernt Hochachtung vor diesem Fleiß und diesem Gefühl der Verantwortlichkeit gegenüber der gestellten Aufgabe, vor dieser immer wachen Empfänglichkeit des Auges, der Bereitschaft der Hand, jedem Eindruck Form zu geben, und man wird warm durch die Stärke der Empfindung, die alles Lebende und Leblose umfaßt. In späteren Jahren freilich hat Menzel sich mehr und mehr von den Zielen abgewandt, die ihm einst vorschwebten. Je älter er wurde, desto kühler und nüchterner wurden seine Schöpfungen. Das Feuer der sinnlichen Leidenschaft, das die Werke seiner Frühzeit durchglühte, ließ nach; die Liebe wich einer mehr verstandesmäßigen Betrachtung. Es mag sein, daß Verluste nach der Seite der Innerlichkeit durch Gewinne in anderer Richtung eingebracht wurden: ist Menzel doch ein Bahnbrecher auch für die Malerei geworden, die dem Leben der modernen Menschheit und ihrer Arbeit ihre Impulse entnahm: auch der Menzel aus dieser Zeit fordert höchste Bewunderung. Unserer Zeit aber, die alle unverbrauchte Tüchtigkeit unseres Volkes aufruft, damit es seinen Platz in Ehren behaupte, liegt es näher, den Mann in seiner vollen Jugendkraft hinzustellen: als ethisches Ideal, das Eigene zu entwickeln, vom Fremden das Beste aufzunehmen, es innerlich zu verarbeiten und mit Anspannung *aller* Kräfte dem Ziele zuzustreben.



A. VON MENZEL PFERDEKOPF (1848)



EMIL PREETORIUS ❧ LITHOGRAPHIE ZU EICHENDORFFS „AUS DEM LEBEN EINES TAUGENICHTS“

EMIL PREETORIUS' NEUESTE BUCHILLUSTRATIONEN

Von Karl Voll

Als sechsten der berühmten Hyperiondrucke hat der Verlag Hans von Weber in München eine Neuausgabe von Eichendorffs Taugenichts mit eingedruckten Originallithographien von Emil Preetorius erscheinen lassen. Bisher hatte Preetorius in der Regel seine Zeichnungen nicht in einem Originalverfahren veröffentlichen lassen und war dadurch zu einer eigenartigen Stilisierung veranlaßt, nach der man wohl nicht allgemein den Eindruck gewonnen hat, daß er der geeignete Mann sei, ein von Stilisierung so freies Buch wie Eichendorffs taufrische Novelle zu illustrieren. Er hat aber die Aufgabe übernommen und ausgezeichnet gelöst. Was das besondere Verdienst der heiteren Erzählung ist, die künstlerische Sorglosigkeit der Stimmung, hat Preetorius durchaus richtig erfaßt und er hat darum mit gutem Takt alles vermieden, was man gewöhnlich „witzig“ nennt. Die Fröhlichkeit der Bewegung in Eichendorffs Tempo charakterisiert auch die Lithographien von Preetorius, von denen wir als der Haltung des Textes besonders adäquat hier den Einzug des musikalischen Torschreibers in Rom reproduzieren. So ist durch Preetorius diese Ausgabe des Taugenichts wohl das feinste gegenwärtige deutsche Buch geworden.

Eine nicht minder erfreuliche Gabe verdanken wir dem gleichen Künstler und dem gleichen Verlag: Als 21. Hundertdruck erschien vor kurzem gar nicht kriegsmäßig, aber mit bestem Glück ausgewählt Jean Pauls gemütliches Idyll vom „vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal“, geschmückt mit einigen, leider nur wenigen, ausgemalten Zeichnungen von Emil Preetorius. Diese treffen den etwas schnurrigen, aber so herzig behaglichen Ton von Jean Pauls Erzählung gerade so gut, wie den von Eichendorffs Taugenichts. Das ganze bei Breitkopf & Härtel in Leipzig aufs sorgfältigste gedruckte Buch ist ohne Altertümelei doch dem Stile der Zeit genau und äußerst geschickt angepaßt, so daß seine Aufmachung selbst schon die Gemütlichkeit verrät, die der Text uns übermitteln soll. Diesem sehr großen typographischen Verdienst entspricht nun auch der Charakter der von Preetorius geschaffenen Zeichnungen und die diskrete, mit der Hand ausgeführte Bemalung der Blätter bilden einen menschlich überaus liebenswürdigen und künstlerisch wertvollen Teil des sehr reizvollen Büchleins.

Es mag übrigens bei dieser Gelegenheit noch auf einige andere verdienstvolle Neuheiten des Hans von Weberschen Verlags, dem die Bibliophilenwelt so Ausgezeichnetes verdankt, hingewiesen sein. So erschien als 5. Hyperion-



E. PREETORIUS ❧ LITHOGRAPHIE ZU EICHENDORFFS „AUS DEM LEBEN EINES TAUGENICHTS“

druck in sehr stilvoller Aufmachung Dantes Göttliche Komödie in der Uebersetzung des Königs Johann von Sachsen. Der Verlag ist auch hier seinem Prinzip treu geblieben, das schöne Buch als solches zu pflegen, indem er auf möglichst geschmackvolle Ausstattung sah, sich dabei aber vor dem häufig gemachten Fehler hütete, guten Geschmack und laienhafte Eleganz miteinander zu verwechseln. Die größte Gediegenheit und verständnisvolle Rücksichtnahme auf alle aus dem Wesen des Buches kommenden Bedürfnisse müssen einen so befriedigenden Eindruck schaffen, daß die Wirkung der Schönheit von selbst entsteht; dabei wurde wieder nicht verschmäht, sich eines schon erprobten Materials aus alter Zeit zu bedienen, indem eine von Christoph van Dyck um 1650 geschnittene Buchstabentype für den



EMIL PREETORIUS ❧ LITHOGRAPHIE ZU EICHENDORFFS „AUS DEM LEBEN EINES TAUGENICHTS“

Druck gewählt wurde, die, dem Barock entsprechend fest und munter zugleich ist und einen stolzen, aber frisch bewegten Textspiegel ermöglicht.

Und, vielleicht in geistigem Zusammenhang mit der Herausgabe des Taugenichts, hat Hans von Weber ein neues Unternehmen gegründet, dem der nicht recht gefällige Name hoffentlich nicht schadet: „Die Drei-Angel-Drucke mit Urzeichnerei deutscher Künstler". Mit diesem Wort soll der bis jetzt geläufige Ausdruck Originalgraphik den heutigen Zeitverhältnissen entsprechend verdeutscht werden. Als erster Drei-Angel-Druck liegt bereits fertig vor Jakob Wassermanns historische Novelle Donna Johanna von Kastilien mit „Ursteindrucken" von Hans Meid. Die Novelle ist dem ungewöhnlich sensationellen Thema nicht annähernd gerecht geworden und scheint mir in unerfreulicher Weise hinter Costers Uylenspiegel zurückzustehen, der doch der Pate für dieses nicht wohlgeratene Kind sein wird. Meids Illustrationen tun, da sie ausgezeichnet gedruckt sind, der Wirkung des Buches insofern recht wohl, als sie mit feinem Ton das Textbild beleben, aber als Zeichnung haben sie zu wenig Rasse, um für sich allein sich behaupten zu können. Das darf man aber von einer Illustration doch verlangen, wenn sie auch ihrer Bestimmung gemäß immer in einiger Abhängigkeit vom Texte bleiben muß.

Und schließlich sei noch aus dem Hans von Weberschen Verlag der Benjamin an Alter und Umfang unter den deutschen bibliophilen Zeitschriften, der „Zwiebelfisch" erwähnt. Neben allerlei harmlosen ergötzlichen Mitteilungen erlaubt sich dieser — sozusagen — Homunkulus der Bibliophilie auch häufig strenge — und wie wir gleich betonen wollen — sachlich gut begründete Kritik an der technischen Ausführung heute hergestellter Druckwerke. Seine Berechtigung zur Ausübung solcher Kritik hat der Verlag durch seine eigenen Taten bewiesen.



EMIL PREETORIUS ❧ LITHOGRAPHIE ZU EICHENDORFFS „AUS DEM LEBEN EINES TAUGENICHTS"

DIE ZUKUNFT DER MÜNCHNER SECESSION

Die Ausstellung der Münchner Secession am Königsplatz hat programmgemäß am letzten Oktobertag ihr Ende genommen, und wenn nicht noch ein außergewöhnliches Ereignis eintritt, ist damit die Herrlichkeit der Secession in diesem dem Staat gehörigen, aber seit nahezu zwanzig Jahren der Secession mietweise überlassenen und von ihr vorzüglich ausgebauten Haus *zu Ende*. Das ist an sich keine Ueberraschung. Schon im Jahre 1913 hatte man seitens des Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten die Secession wissen lassen, daß man das Gebäude *dringend* notwendig zur Aufstellung der Vasensammlung und des Antiquariums bedürfe, daß man mit der Ueberführung dieser Sammlungen in das Ausstellungsgebäude am Königsplatz den Stein ins Rollen bringen und die „Neugruppierung" der Münchner Kunstsammlungen, die planmäßig definitiv festliege, beginnen wolle. Um die Secession zu beschwichtigen, stellte man ihr einen ausgezeichneten Bauplatz, in der Nähe des Lenbachplatzes gelegen, auf eine lange Reihe von Jahren kostenlos in Aussicht und es war auch viel die Rede von einem Mäzen, den das Ministerium der Secession zuführen wollte: dieser Herr sollte bereit sein, der Secession zu sehr mäßigem Zinsfuß die nötige Geldsumme für den Bau eines Ausstellungsgebäudes auf zwanzig Jahre vorzustrecken. Damit schien alles in Ordnung und die Sache gedieh: Carl Sattler hatte schon die Pläne für den Neubau entworfen und die Secession selbst schien förmlich eingehüllt in eine Wolke des Wohlwollens, nicht nur von der Kammer der Abgeordneten, sondern auch vom Ministerium her.

Der Krieg zerschlug alle diese Pläne und Erwartungen. Unter unendlichen Schwierigkeiten und Opfern setzte die Secession ihre gelungene Sommerausstellung 1915 ins Werk, vom Neubau war aber vorläufig nicht mehr die Rede, um so mehr als man hoffte, das Ministerium werde während der Kriegsdauer die bestehenden Verhältnisse aufrecht erhalten und die Secession nicht obdachlos machen. Das Ministerium aber, wo das Kunstreferat inzwischen in andere Hände übergegangen war, zeigte sich zwar offiziell immer noch „überaus wohlwollend", aber es blieb bei der Kündigung, und unerbittlich hält man daran fest, daß im Monat November die Secession ihre Ausstellungssäle räumen soll (Packräume und das Depot für die wertvolle Galerie bleiben noch etwas länger überlassen).

Die Secession sieht sich also auf die Straße gesetzt. Denn von dem Neubau, dem vorzüglichen Bauplatz und dem Mäzen ist schon lang nicht mehr die Rede. Der Secession wird neuerdings von ministerieller Seite zugemutet, im Glaspalast auszustellen, genau wie sie das alle vier Jahre gelegentlich der Internationalen Kunstausstellungen vertragsgemäß tun muß. Hausherr im Glaspalast ist aber die Münchner Künstlergenossenschaft. Die Secession wäre also dort nur Gast, nur eine Gruppe neben den vielen Grüppchen, die zur Sommerszeit in dem gläsernen Gehäuse Unterschlupf finden. Der Würde und den Verdiensten der Secession wäre ein derartiges Aufgehen in der großen Masse und damit zugleich ein Aufgeben ihres Selbstbestimmungsrechtes durchaus zuwider, aber auch die Münchner Kunstfreunde kämen dabei schlecht weg, denn nur der freie und ungehemmte Wettbewerb der Secession und der Genossenschaft bürgt für die Entfaltung aller Kräfte im Münchner Kunstleben; die beiden großen Gruppen können wohl *neben*einander, aber niemals *zusammen* gedeihen. Abgesehen davon wäre diese dauernde Gastfreundschaft und Gastrechtsbeanspruchung gleichbedeutend mit dem wirtschaftlichen Zusammenbruch der „Secession", die bisher einen ziemlich kostspieligen Verwaltungsapparat aufrecht erhielt. Denn natürlich fließt der Hauptanteil an Eintrittsgeldern, Katalog u. ä. in die Tasche des Hausherrn. Die Secession käme günstigstenfalls mit einer schmalen Pauschsumme zum Zug, die nie ausreichte, die Beamten des Vereins zu besolden und die verschiedenen Unkosten zu bestreiten. Das in den letzten Jahren an und für sich recht bedenklich zusammengeschmolzene Vermögen der Secession würde unter solchen Umständen im Laufe weniger Jahre völlig aufgebraucht sein.

So sieht sich denn die Zukunft der Secession recht wenig hell und hoffnungsvoll an. Und doch — wenn das Ministerium sein Wohlwollen ernsthaft beweisen wollte, wenn es seinen Versprechungen, die neuerdings sehr allgemeiner Natur geworden sind, greifbare Formen geben wollte und wenn vor allem der vorsichtige und rasch sich ins *scheinbar* Unvermeidliche schickende Ausschuß der Secession sich endlich aufs Fordern statt aufs Bitten verlegen wollte, dann könnte alles noch ganz gut werden. Mit der Ueberführung der Vasen scheint man es ja neuerdings nicht so eilig zu haben, die Sage geht, daß man sie

überhaupt nicht mehr in die ausgezeichnet belichteten und vorzüglich instandgesetzten Säle, die für Bilderaufstellung wie geschaffen sind, verbringen wolle und daß somit der wohldurchdachte, „definitive“ Plan der Sammlungsneuordnung in München überhaupt nicht mehr in der alten Form zur Ausführung gelangen werde. Man hatte also seinerzeit ohne ersichtlichen Grund der Secession gekündigt — fast möchte man glauben: unter einem Vorwand. Statt der Vasen sollen nun Gemälde aus Staatsbesitz in das bisherige Secessionsgebäude kommen — wenigstens solange, bis der längst geplante und genehmigte Erweiterungsbau der Neuen Pinakothek in die Erscheinung tritt. Daß das Kunstausstellungsgebäude solchen Zwecken dienstbar gemacht werden soll, ist, wenn schon einmal die Secession weichen muß, an sich gewiß kein schlechter Einfall. Die ausgezeichnete Lage und Innenausstattung läßt das Haus für Kunstzwecke von allgemeinem Interesse mehr geeignet erscheinen als für die Unterbringung einer Sammlung, die ausschließlich fachliches Interesse hat, wie das Antiquarium oder die Vasensammlung. Aber muß denn diese Verlegung unbedingt in dieser Kriegszeit erfolgen, wo die Aussichtslosigkeit, der Secession geeignete, auch wirtschaftlich günstige Unterkunft zu verschaffen, so gering ist? Man verschiebe doch, wenn irgend möglich, diese Neuordnung, die im Rahmen der staatlichen Kunstpflege und des Museumsbetriebs eine Programmänderung bedeutet, auf gelegenere Zeiten! Für Frühling und Sommer 1916 aber überlasse man das Haus nochmals der Secession, fördere gleichzeitig in weitestgehendem Maße den Neubau ihres Ausstellungshauses an dem *ursprünglich* zugesicherten guten Platz, so daß dort 1917 die erste Ausstellung der Secession auf gesicherter finanzieller Grundlage stattfinden kann. — Dann mögen in Gottes Namen die einschlägigen Behörden aus dem Kunstausstellungsgebäude machen, was ihnen beliebt — je besseren, größeren, interessanteren Kunstzwecken sie ihn zuführen, desto reicher wird der Gewinn für die Kunststadt München sein!

Im Augenblick aber erheischt zweifellos die Münchner Kunstpflege weniger die Förderung musealer Dinge als die verständnisvolle Unterstützung verdienstlicher Künstler, die gerade in diesen Zeiten in hartem Kampf stehen und teilweise sogar um ihre Existenz bangen müssen. Von der Seite aus betrachtet, wächst die Angelegenheit der Secession über den Charakter einer Kunstfrage hinaus und wird zu einer Angelegenheit von weittragender sozialer Natur.

EIN NEUES VOLKSTÜMLICHES MENZELWERK*)

Ehrt eure deutschen Meister! Das scheint zurzeit die Devise des deutschen Verlagsbuchhandels zu sein. Wenn sich dazu nicht eine Verachtung guter ausländischer Kunst gesellen wird, so darf man mit diesem etwas verspäteten Patriotismus recht zufrieden sein. Er ist um so anerkennenswerter, als er nicht etwa künstlich erzeugt ist und auch nicht vom sogenannten Publikum dem Verlagsbuchhandel aufgezwungen wurde; denn unsere Kunstkreise haben nach wie vor ihr volles, sogar ihr zahlendes Interesse für ausländische Kunst. Gute Franzosen werden noch immer gern gekauft, wie die Auktionen der letzten Zeit beweisen. Aber Italien und England, die künstlerisch völlig impotent sind, von denen aber bis vor kurzem England so töricht bei uns als vorbildlich gefeiert wurde, sind jetzt für den Handel, also auch für die Sammler erledigt.

Wenn nun unsere Verleger nach einem deutschen, bei uns allgemein anerkannten Künstler Umschau halten, so wird man wohl in Nord und Süd Menzels Namen nennen. In der Tat hört man von einer schönen Menzelpublikation, die nächstens in Berlin herauskommen soll und eine andere liegt bereits in München vor. Bei F. Bruckmann A.-G. erscheint soeben ein Band: Menzel, der Maler deutschen Wesens; 149 Abbildungen, herausgegeben und erläutert von Georg Jacob Wolf. Das wohl vielen nicht recht angenehm klingende Wort „erläutert“ ist nicht tragisch zu nehmen. Wolf hat keinen platten Schulmeistertext zu den nebenbei gesagt vorzüglich gedruckten Abbildungen geschrieben, sondern er gibt eine zwar knappe aber ausreichende Biographie des Künstlers und bemüht sich, in ihr Menzels Stellung innerhalb der deutschen Malerei, wie er sie nach heutiger Anschauung einnimmt, darzutun. Das ist nun wohl auch das Entscheidende bei diesem Versuch, ein volkstümliches Menzelwerk zu geben. Wenn der Verlag bei aller Güte der technischen Ausführung den Preis sehr niedrig stellt (broschiert M 3.—, in Leinwand gebunden M 4.50), so hat der Verfasser gewiß recht, wenn er nicht mehr Menzel so schildert, wie es noch vor kurzem üblich war. In dieser Hinsicht ist es überaus lehrreich, mit der vorliegenden eine andere Menzelpublikation zu vergleichen, die in demselben Verlag 1905 von Max Jordan herausgegeben wurde. Diese versuchte zwar bereits auf den neueren Standpunkt zu kommen, aber wenn man sie jetzt, 10 Jahre nach ihrem Erscheinen wieder zur Hand nimmt, so erscheint sie doch recht veraltet; denn in ihr wird in Menzel sozusagen nur jener künstlerische Hexenmeister gefeiert, den die Generation der achtziger Jahre in ihm erblickt hatte. Heute denken wir anders: wir wissen, daß Menzel alles andre war als ein Virtuose. Wir verehren in ihm einen echten Künstler von außerordentlich reichem Geist. Vieles, was wir in der traurigen Epoche deutscher Kunst, wie sie dem Jahre 1870 gefolgt war, als besonders „fein“ an Menzel rühmen hörten, seinen Witz, die fleißige Durchführung seiner Bilder rechnen wir jetzt als Unarten oder Nebensächlichkeit. Vor allem ist uns Menzel nicht mehr ausschließlich ein Zeichner. Wir wissen jetzt, welche bedeutsame Rolle er innerhalb der

*) Adolf von Menzel, der Maler deutschen Wesens. 149 Gemälde und Handzeichnungen des Meisters. Herausgegeben und erläutert von Georg Jacob Wolf. Broschiert M. 3.—, in Leinwand gebunden M. 4.50. München, F. Bruckmann A.-G.

Malerei selbst hat. Dadurch entsteht nach seinem Tode für uns ein ganz neuer Menzel, ein größerer als der war, den seine Zeitgenossen in ihm erblickten. So hat ihn Wolf zu schildern versucht und auch von dieser Seite her mag der Band wohl sein Teil dazu beitragen, Menzel bei uns volkstümlich im guten Sinne des Wortes zu machen. K. VOLL

ZUR ERÖFFNUNG DER NEUEN STÄDTISCHEN GEMÄLDEGALERIE ZU WIESBADEN

Der zweite Oktober des Kriegsjahres 1915 wird im Kunstleben der Stadt Wiesbaden ein Merktag sein, da an ihm die Städtische Gemäldegalerie eröffnet ward, die in dem nach den Plänen Professor THEODOR FISCHERS ausgeführten dreiflügeligen Museumsneubau den rückwärts gelegenen Mittelteil einnimmt. Bei der Raumeinteilung, Belichtung und inneren Ausstattung wurden in umfassender Weise die Erfahrungen neuerer Museumsbauten nutzbar gemacht. Modernem künstlerischen Empfinden entsprechend glaubte man, von der Herstellung von Riesensälen absehen und die Belichtung der jeweiligen Bestimmung der einzelnen Räume anpassen zu sollen. Besondere Sorgfalt wurde auf die innere Ausstattung verwandt, die durch den fortwährenden Wechsel von Farbe und Stoffart das Auge erfreuen und vor Ermüdung bewahren soll. So dürfte der Wiesbadener Maler HANS VÖLKER, der mit der künstlerischen Ausgestaltung beauftragt war und der zugleich auch die Ueberführung der Bestände in den Neubau geleitet und das Aufhängen nach sachlichen und künstlerischen Gesichtspunkten mit feinem Verständnis besorgt hat, sein Ziel erreicht haben: Raumeinteilung, Belichtung und Ausstattung zur vollen Harmonie zu verbinden. Der mehrfachen Bestimmung der Galerie gemäß zerfällt diese der Länge nach in zwei deutlich geschiedene Hälften. Von ihnen hat die eine die Gemäldesammlung aufgenommen, während die zweite einmal größeren Ausstellungen, die ein- oder zweimal jährlich geplant sind, dienen wird, außerdem aber auch die kleineren ständigen Ausstellungen des Nassauischen Kunstvereins zu beherbergen hat, dessen Vorstand seitens der Stadt mit der Verwaltung der Galerie betraut ist.

Wie jedermann weiß, gehört die Gemäldegalerie der Residenzstadt Wiesbadens nicht zu den älteren berühmten Sammlungen, aber ihre Bestände sind ergänzt durch wertvolle Leihgaben aus den Königl. Preußischen Sammlungen und außerdem ist vor einigen Jahren als Vermächtnis die Kollektion Heintzmann hinzugekommen, die eine gute Auswahl der Düsseldorfer Schule etwa aus dem zweiten Drittel des vorigen Jahrhunderts umfaßt und namentlich die Kunst des älteren Achenbach in einer Reihe seiner reifsten Werke würdig vertritt. Die neueren Erwerbungen, die vornehmlich dem weiten Bereich westdeutscher Kunst angehören, bedürfen, was bei der Beschränktheit der verfügbaren Mittel nicht zu verwundern ist, noch in mancher Hinsicht der Vervollständigung. Als um so dankenswerter muß es anerkannt werden, daß für die nächste Zeit zwei zielbewußte heimische Sammler in zwei besonderen Räumen eine erlesene Anzahl ihrer Schätze dem Publikum zugänglich gemacht haben. Der provisorische kleine Katalog, der später durch einen größeren ersetzt werden soll, zu dem die wissenschaftlichen Vorarbeiten bereits abgeschlossen waren, als der Weltkrieg begann, verzeichnet auf zwei eingelegten Blättern die *Sammlung Hermann Pagenstecher* und die eines ungenannten Herrn. Die letztere erweitert den Rahmen der Wiesbadener Galerie insofern, als sie neben zwei LIEBERMANNS, einem köstlichen SCHÖNLEBER aus dessen ältester Zeit und einigen modernen deutschen Werken je ein Bild von JAKOB MAIN, ISRAËLS und JOHANN BOOSBOOM aufweist und also die Entwicklung der holländischen Kunst des vergangenen Jahrhunderts in drei ihrer Großmeister veranschaulicht. Die Sammlung Pagenstecher ist viel umfassender und ihrer Zusammensetzung nach einheitlicher, sieht man von VAN GOGH, von COURBET und HODLER ab, die mit je ein oder zwei Gemälden vertreten sind, so hat sie ihren Schwerpunkt in den Leiblschülern und einigen anderen Künstlern, die zu Leibls engerem oder weiterem Kreis gehören oder doch in späterer Zeit seine Weise vor allem auf sich haben einwirken lassen. Der Zahl der Werke voran steht KARL SCHUCH mit sieben Werken aus seiner besten Zeit; das Hauptlicht aber fällt auf WILHELM TRÜBNER mit zwanzig Darstellungen von seinen ersten Anfängen bis an die Schwelle der Gegenwart. Feinsinnig und mit freiem Blick hat Pagenstecher seine Auswahl getroffen und im Lauf der Jahre immer mehr vervollständigt, so daß wir hier ein geschlossenes Bild der Entwicklung dieses Hauptmeisters der ganzen Schule erhalten, der in seinem rastlosen Streben zeigt, wie man altes Können erweitern und zeitgemäß umzugestalten und weiterzuführen vermag, ohne jemals von der Bahn abzuweichen, die der eigene Genius vorzeichnet.

Eine Fortsetzung gewissermaßen dieser Sammlungen nach der Jetztzeit hin soll nun die Elite-Ausstellung sein, die gleichzeitig mit der neuen Gemäldegalerie eröffnet wurde. Auch in ihr begegnet man älteren oder jüngsten verstorbenen Meistern, aber weitaus überwiegen doch die Darbietungen der Lebenden auf dem Gebiet nicht nur der Malerei, sondern auch der Plastik und der Graphik. Es würde in diesem Zusammenhang zu weit gehen, diese Darbietung zu würdigen, indessen mag mit besonderem Dank darauf hingewiesen werden, daß die städtischen Körperschaften der Residenzstadt Wiesbaden trotz des Ernstes der Zeit einen namhaften Betrag für Neuerwerbungen bewilligt und so dem Nassauischen Kunstverein den Entschluß erleichtert hat, trotz der leider noch nicht beendeten Kriegsläufe die Künstler zu dieser neuen Kunststätte einzuladen. Wie Herr Oberbürgermeister Geheimrat Glässing in seiner Eröffnungsrede hervorhob, soll gute deutsche Kunst in dem Museumsbau, dessen naturhistorische und Altertumssammlung noch der Neuaufstellung harren, hier auf altem deutschen Kulturboden treue Pflege finden; und wenn in Wiesbaden der Strom der Tradition nicht allzu reich fließe, so erwachse daraus der Vorteil, daß man auch der Vergangenheit nicht zu stark verpflichtet sei. Um so leichter könne in der schönen Bäderstadt am Taunus eine freischaffende Gemeinde guter deutscher Künstler entstehen, die in kraftvollem Streben und mit frischem Wagemut keine andere Bindung kennen, als die mit dem frischen sprühenden Leben, das sie veredeln wollen durch ihre Kunst. L.



MAX BURI SELBSTBILDNIS

Aus dem Besitz und mit Erlaubnis der Zürcher Kunstgesellschaft

MAX BURI

ZUR ZÜRCHER GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG

Von Stefan Markus

In Max Buri hat die Schweiz innerhalb weniger Jahre ihren dritten großen Künstler verloren. Gleich Rodo von Niederhäusern und Albert Welti hat er die Fünfzig nicht ganz erreicht. Ein Schlaganfall, der ihn beim Besteigen des Dampfbootes zu Interlaken in die Aare warf, bereitete seinem Dasein in der Nacht vom 21. auf den 22. Mai 1915 ein unverhofftes Ende. Als er wenige Stunden früher in seinem Atelier zu Brienz die Palette niederlegte, um seiner aus den Ferien heimkehrenden Frau und Tochter entgegenzueilen, da dachte er nicht, daß es für immer sein würde! . . Nun prangen Buris unvollendete Werke neben den fertigen an derselben Stelle, wo vor nicht allzulanger Zeit das Lebenswerk eines Anker, eines Welti, eines Rehfous zur Schau gestellt gewesen ist. Es sind ihrer nicht allzuviele. Buri überhastete sich nicht. Auch ermangelte er nicht der Selbstkritik. Was vor seinem scharfprüfenden Auge nicht standhielt, wurde einfach zerschnitten, vernichtet. Daher kommt es, daß von seinen ersten Schöpfungen so wenige die Zeit und den Künstler überdauern durften. Daß manches große Bild, das von Ausstellungen oder Reproduktionen her in der Erinnerung haftet, in der Zürcher Gedächtnis-Ausstellung nicht aufzutreiben ist. So u. a. auch die an der Pariser Weltausstellung ausgezeichnete „Madonna“ (1900) und die mit dem italienischen Staatspreis von 4000 Lire bedachte „Brienzer-Seefahrt“, die 1911 den „Schlager“ bildete der schweizerischen Abteilung an der Internationalen Kunstausstellung in Rom. Besonders rücksichtslos muß Buri aber unter seinen Landschaften aufgeräumt haben. Er war — trotz „Lauterbrunnental mit Jungfrau“ (1906) und „Blick vom Gurten bei Bern“ (1908), trotz „Iseltwald“ (1901) und der Landschaft auf „Mutter und Kind“ (1902) —



MAX BURI DER LEICHENTRUNK



MAX BURI — DIE BEIDEN ALTEN

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin



MAX BURI — TANZMUSIKANTEN

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

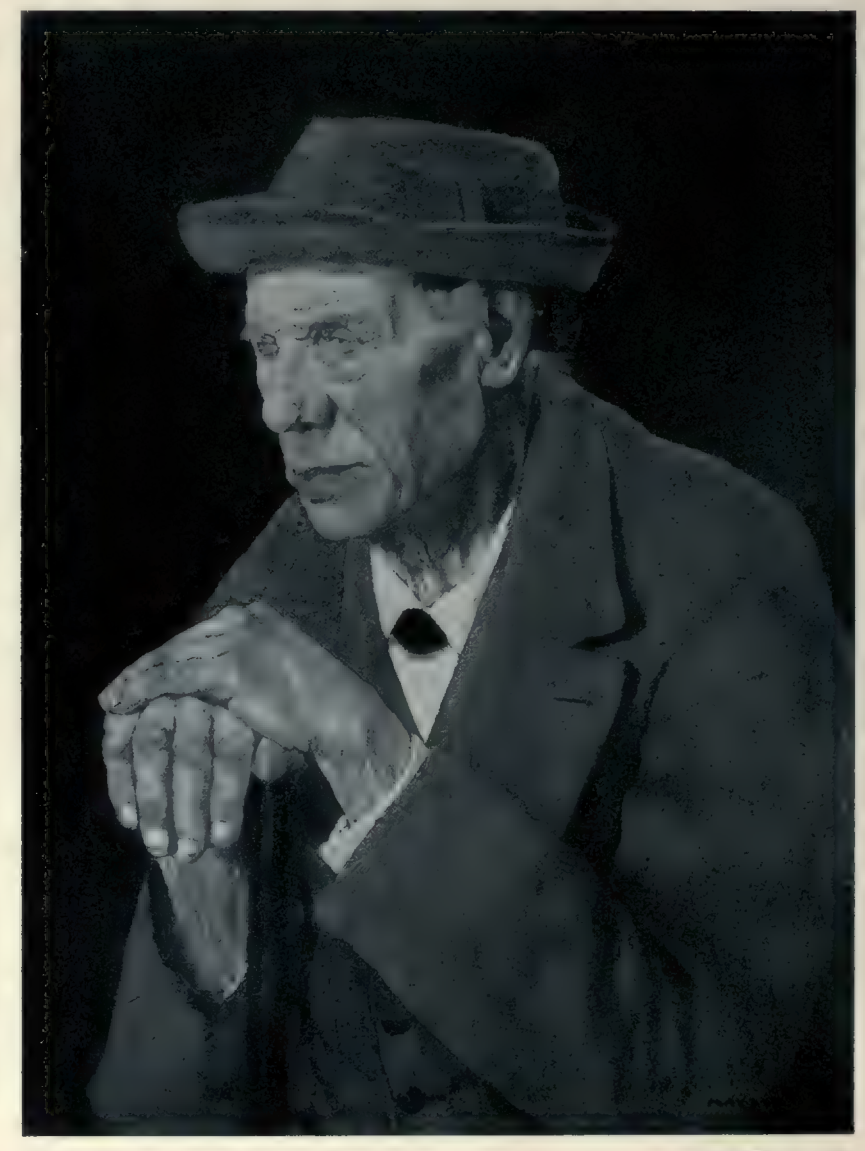


MAX BURI — DIE POLITIKER

Eigentum der Schweizerischen Eidgenossenschaft — Original in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel

kein sonderlich überragender Landschafter. Seine Naturausschnitte sind nicht selten hart (Brienzersee 1908, Bei Gandria 1909). Manches, wie die Brienzersee-Landschaft 1914 und eine andere ohne Datum, wirkt flüchtig, die Durchbildung der Berge erscheint schwächlich und ungenügend, die Töne von Hängen und Wasser überzeugen nicht. Aehnliches ließe sich über die Landschaft der von Rom her bekannten „Sonntagsruhe" (1910) anführen. Man merkt es diesem wie andern Figurenbildern deutlich an, daß ihr landschaftlicher Hintergrund dem Künstler nicht Selbstzweck war, vielmehr Folie, dekorative Zutat, Rahmen. Wie den Meistern der Renaissance, wie einem Hodler, Biéler und Dallèves. Auch den Figurenbildern dieser letztern mangelt es an Luft. Genau wie bei Buri. In den berühmten Bildnissen der „Alten" (1910) und „Hedwig Buris" (1913) sitzen die Figuren geradezu auf der Landschaft fest; erst die Distanz vermittelt eine schwache Illusion lufterfüllter Tiefe. Eine löbliche Ausnahme macht das Selbstporträt von 1912...

Um so größer und gewaltiger zeigt sich Buri als Menschengestalter. Hier ist seine eigentliche Domäne. Hier gibt er Ureigenes, Unvergängliches. Wie aus einer dunklen, dumpfen Stube in die Natur, so tritt man vor seine Bilder. Eine Leuchtkraft, eine Helligkeit und Frische geht von ihnen aus, die ihresgleichen suchen. Seine meist lebensgroßen Menschen



MAX BURI — BERNER BAUER



MAX BURI AM BRIENZERSEE

leben und bewegen sich. Ihre Haltung, ihr Ausdruck sind scharf erfaßt. Da ist keine Schminke, kein Posieren, keine Theatralik... Buri kennt seine Pappenheimer. Er weiß es, wie sie sich räuspern und spucken. Und so wird er jener überragende Maler des Schweizer und vor allem des Berner Bauern, als welcher er Weltruf erlangt hat... Die Italiener, seinerzeit in der römischen Ausstellung, haben ihn zwar nicht verstanden — er war ihnen zu bodenständig, zu handfest, zu „urchig", er war ihnen allzuwenig glatt und elegant — aber sie haben in ihm sofort den typischen Repräsentanten der Schweizer Malerei erkannt und gefeiert. Und das ist Buri, wie kein andrer eidgenössischer Malkünstler, ist es vielleicht mehr noch, als Leibl, der Maler des bayerischen Bauern, dem er so oft verglichen wird und den er verehrte, wie außer ihm nur noch Böcklin. Ist es vor allem seit 1904, dem Entstehungsjahr der „Politiker"... Seine früheren Bilder zeigen noch fremde: Münchner und Pariser Einflüsse. Nach dem Studienjahr bei Schider in Basel (1885) hat Buri bekanntlich an der Isar: erst in der Akademie, dann beim Ungarn Hollosy (1887/89) und schließlich bei Albert Keller gearbeitet. 1889 bis 1892 aber war er ein Schüler der Bourguereau und Robert Fleury an der Académie Julian zu Paris. Dort und hier sind die wenigen sehr delikaten Bildnisse und Aktstudien ältern Datums entstanden, die in der Zürcher Ausstellung hangen. Sie bilden eine Welt für sich, aus der nur ganz dünne Fäden hinüberführen in jene andere, darin Buri er selbst und einzig ist...

In Natur und Haus, Küche und Schankstube geleiten uns nun seine Schöpfungen. Er

beobachtet den Berner Bauern beim Glase Wein, beim Spielen und Politisieren. Das Geschaute rekonstruiert er. Nicht anekdotisch. Es braucht zum Verständnis seiner Bilder weder Titel noch Text, sie geben Typisches, an und für sich Verständliches. Man braucht nur hinzusehen, um zu wissen, was diese Menschen eben bewegt und beschäftigt ... Es sind wenig komplizierte Gefühle, die Buri darstellt. Seine Bildnisse bilden keine psychiatrischen Analysen und Offenbarungen, wie jene eines Kokoschka und Oppenheimer. Von Nervosität und Dekadenz ist in ihnen keine Spur. Sie strotzen, im Gegenteil, von Gesundheit. Auch in farbiger Hinsicht. Buris Tonskala ist nicht geistreich, nicht verblüffend, nicht raffiniert, aber sie ist blühend, echt, großzügig. Mit Vorliebe verwendet er Blau, Gelb, Braun, in breiten, leuchtenden Flächen. Das erste als Bauernkittel, das letztere auf Joppe und Hosen. Gelb sind zumeist seine Hintergründe und der Wein in Halbliterflasche und Gläsern, die auf keinem Bilde fehlen dürfen. Da und dort zuckt ein roter Vorhang auf. Blumen stehen auf dem Tisch oder im Fenster. Die grüne und blaue Natur grüßt herein ... Das alles strotzt von einer Frische und Unmittelbarkeit, die von keines Gedankens Blässe angekränkelt sind ...

Ganz im Gegensatz zu Hodler, von dem er viel, sehr viel gelernt hat, ist Buri kein Ideenmaler. Symbolik und kosmische Zusammenhänge sind ihm fremd. Er ist Menschenschilderer, und will nichts anderes sein. Wiederum im Gegensatz zu Hodler, dessen Figuren zumeist alle von ein und demselben Gefühl beherrscht erscheinen und erscheinen sollen, verfährt Buri in seinen Kompositionen exzentrisch. Er zentralisiert weder in der Farbe noch im Ausdruck, wirkt im Gegenteil durch kräftige Kontraste. Und doch stößt man überall auf innere Zusammenhänge. Daß diese nicht mit dramatischer Wucht hinausgeschmettert werden, liegt im Charakter dieser Kunst, wie im Modell begründet. Der Berner Bauer ist etwas schwerfällig, zurückhaltend, verschlossen. Er hört zu und denkt sich das Seine. Wie er



MAX BURI DAS TAPFERE SCHNEIDERLEIN

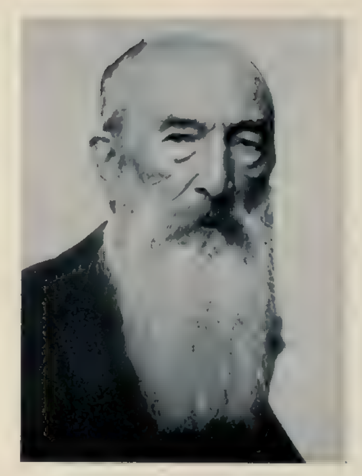
Aus dem Besitz und mit Erlaubnis der Zürcher Kunstgesellschaft



MAX BURI DIE JASSER

sich dabei geriert, was für ein Gesicht er schneidet, das bildet den Inhalt der Burischen Kompositionen. Man durchgehe daraufhin etwa die einzelnen Charakterköpfe der „Politiker", oder des „Tapferen Schneiderleins" (1913), von den „Jassern" (1913) gar nicht zu sprechen. Hier steigert sich das Verhältnis der beiden Männer zur dramatischen Situation: Der Glatzkopf im blauen Kittel soll ausspielen und schaut nochmals seine Karten durch; man sieht, was er hat: Herz- und Kreuzaß und den Sechser Herz; ausgespielt aber ist Pick ... Aehnliches realistisches Detail findet sich auch auf andern Bildern, ohne daß es den großen, monumentalen Zug irgendwie beeinträchtigte. Buri schaut nicht nur seinen Jassern in die Karten, er weiß, daß die Zeitung da auf dem Tisch „Der Bund" ist (Politiker), er unterscheidet haarscharf die einzelnen Stunden auf dem Zifferblatt der Wanduhr (Die Rothaarige 1907), er verfolgt den ornamentalen Schmuck an einer Tasse (Dorfklatsch 1912), er unterscheidet genau die Form einer goldnen Brosche mit blauem Stein (Frau Buri 1906) oder Gestalt und Farbe einer winzigen Streichholzschachtel (Die Alten 1910). Das alles, weil seine Kunst — bei aller Realistik — dekorativ ist. Darum empfindet es der Beschauer auch nicht als kleinlich oder gar stilwidrig, sondern vielmehr als natürlich und selbstverständlich ... Interessant ist es übrigens, wie auf allen Bildern Buris beinahe dieselben Requisiten wiederkehren: die unvermeidliche Weinflasche mit Gläsern, die Zeitung, Blumentöpfe, Gardinen und Fenster. Das Kompositionelle ist von einer verblüffenden Einfachheit und Primitivität. Buri setzt seine Bauern auf Stühlen oder Bänken an und um einen Tisch, oder er plaziert sie auf einer Bank vor landschaftlichem Hintergrund oder vor einer Wand. Diese in allen Bildern wiederkehrende Anordnung wirkt, besonders in einer Ausstellung von 150 Stücken und in Anbetracht der geringen Mannigfaltigkeit der dargestellten Objekte, die überdies, wie der stolze Bauer mit den Koteletten auf unsern Bildern „Politiker", „Nach dem Begräbnis" (1905), und „Tanzmusikanten" (1906), häufig dieselben sind, etwas einseitig. Aber wenn der Dichter in seinen

Werken einseitig sein darf, so ist es kaum angängig, dem Maler aus derselben Eigenschaft einen Vorwurf zu formulieren. Um so weniger, als gerade die Einseitigkeit häufig die fundamentalste Voraussetzung zur Größe ist und Buri ohne sie schwerlich jemals Meisterwerke wie die hier abgebildeten und vom Schlage der „Sonntagsruhe" (1913), des „Handorglers" (1911), der „Rothaarigen" (1913), der „Kartoffelschälerin" (1910), des „Selbstporträts" (1913) und vor allen: der „Unterhaltung" zustande gebracht hätte! . . . . .



KASPAR VON ZUMBUSCH
† 27. September

PERSONAL-NACHRICHTEN

KASPAR VON ZUMBUSCH †. Am 27. September starb in Rimsting bei Prien am Chiemsee, 85 Jahre alt, KASPAR RITTER VON ZUMBUSCH. Er war der führende Vertreter der letzten, vormodernen Wiener Bildhauerschule, die in ähnlichen widerstreitenden Strömungen wie die gleichzeitige Baukunst um einen eigenen Stil rang, der sich aber auch den Größten versagte, weil die Generation zur Abrechnung mit dem Alten, zur Vorbereitung des Neuen, nicht auch schon zu klaren Selbsterfüllungen bestimmt war. Denn die Entfesselung Wiens zur Großstadt war nach dem Falle des inneren Ringes zu plötzlich gekommen, mußte zu schnell künstlerisch erledigt werden, um sich gleich in reine, lebensdeutende Bildnotwendigkeiten umsetzen zu können. Sie mußte zu einem Massenaufgebot von Talenten aller Richtungen, zu einer Heranziehung von nichtheimischen Kräften führen, die eine gegenseitige Verständigung und damit jene tiefere Einmütigkeit der Lösungen erschwerte, die hier gleichbedeutend mit „Stil" ist. Aber in der Fülle dieser Hemmungen dem Ziele am nächsten gekommen ist unter den Bildhauern Kaspar von Zumbusch, der sich darin den wichtigsten Vorarbeitern des Wiener Großstadtstiles in der Baukunst, Van der Nüll und Siccardsburg, kraftverwandt zur Seite stellt.

Er war am 23. November 1830 im westfälischen Herzebrock geboren, hatte in München gewerblichen Unterricht genossen, war dann bei Halbig in die Bildnerschule gegangen und 1849 mit dem Lehrer nach Italien. Sein erster Auftrag wurde die Kolossalstatue Ottos von Freising für den Freisinger Domplatz. Auch später blieb er für Deutschland vielfach tätig. Er hat hier u. a. Helden- und Siegesdenkmäler, den König Max und den Grafen Rumford für München, den Herzog Bernhard für Meiningen und den Kaiser Wilhelm I. für Wittekindsberg und die Universität in Straßburg geschaffen. Aber Wien, wohin er auf den Rat Eitelbergers berufen wurde, hat seine Art reifen lassen und Wien besitzt seine stärksten Werke.

Fürs erste brachte er auf seinen Weg das spröde Naturell des Westfalen mit und jenes im Bildnerkreise seiner Heimat alteingebürgerte Verständnis für die architektonisch betonte Lösung von Denkmalfragen, das auf die Nähe von Holland weist. Vielleicht hatte er auch aus gleicher Quelle den Blick für das Weiträumige und die Neigung für das Ruhende, die sich selbst in Bewegung fordernden Aufgaben hartnäckig behauptete und ihn für klassizistische Anregungen besonders empfänglich machte. Das alles und dazu die solide technische Schulung stand einer losen Phantasieentfaltung von vornherein entgegen und förderte den Sinn für den wesentlichsten Teil seiner Wiener Sendung: den Platzweitungen im Neuwiener Stadtbilde bildnerische Spannungspunkte zu geben. Er hat das verschiedenenorts getan: mit dem Beethoven im Stadtpark, mit dem Denkmal Maria Theresias auf dem Museumsplatz, mit den Reiterbildern Radetzkys und des Erzherzogs Albrecht „Am Hof" und auf der Albrechtsrampe. In der Anpassung der Einzelwerke an die architektonische Verschiedenheit ihrer Umgebung ging er niemals über die Grenzen der eigenen Stilgesinnung, versagte sich dem liebenswürdigen, flotten und malerischen Zug der Zeitgenossen, wurde niemals zum Wiener, und hat doch in allen diesen Merkmalen seiner Selbstbehauptung, in der Straffheit seiner Auffassung, die jedem Sichgehen-lassen fremd blieb, in dem realistischen Ernst, in der struktiven Besonnenheit und endlich in der starken Empfindung für den Freiraum, den es zu binden galt, das Bildbeste seiner Zeit gegeben, der Zukunft grundsätzliche, entwicklungsfähige Werte vermittelt.

Sie sind hier bis heute kaum schon vorwärts gebracht, also auch noch nicht ganz erkannt. Das heißt: Das Werk Kaspars von Zumbusch harrt noch seiner letzten Auswirkung und damit auch sein Name der endgültigen Festlegung. Beides wird wohl mit der fortschreitenden Erkenntnis Van der Nülls und Siccardsburgs zusammengehen. MAX EISLER

FRITZ LISSMANN †. Am 27. September ist im Westen der Tiermaler FRITZ LISSMANN den Heldentod gestorben. Am 24. Oktober 1880 als Sohn des durch Jahrzehnte am Hamburger Stadttheater tätig gewesenen, älteren Theaterbesuchern auch heute noch in rühmlicher Erinnerung verbliebenen Sängerpaares Lißmann geboren, fand Fritz Lißmann in Weishaupt und Trübner jene Lehrer, deren er bedurfte, um in Jahren, in denen andere sich noch ringend um Aneignung der elementaren Grundformeln der Kunst bemühen, sich eine bereits unbestrittene Meisterschaft anzueignen. Das Sondergebiet Lißmanns war die Tierwelt und — unterstützt durch Reisen und Aufenthalte in den farbenglühenden Sumpfniederungen und den zerklüfteten Vulkangebieten Islands — hier wieder als ureigenstes Betätigungsgebiet die Vogelwelt der Arktis. Man muß schon an Liljefors erinnern, um für die hochentwickelte Kunst Lißmanns, in und mit den dargestellten Tieren zugleich ein Stück Poesie der sie umgebenden Umwelt zu verlebendigen, einen Maßstab zu verlangen. In Hamburg war der verewigte Künstler seit 1906 tätig. Werke seiner Hand finden sich in verschiedenen staatlichen und zahlreichen Sammlungen privater nordischer Kunstfreunde. W.





Aus dem Besitz der Galerie Heinemann, München

KARL EBERT
BADENDE

AUSSTELLUNG VON WERKEN DER MÜNCHNER MALEREI 1860-1880 IN DER GALERIE HEINEMANN IN MÜNCHEN

Die zwei kraftvollsten Jahrzehnte der Münchner Malerei aus dem riesigen Komplex der Münchner Kunst herauszugreifen und durch etwa 150 vorzügliche Werke aus diesem Zeitraum zu illustrieren, war ganz gewiß ein glücklicher Einfall. Nie war die Münchner Malerei in ihrem Wesen konzentrierter und in jeder einzelnen Erscheinung so sehr der Ausdruck



PHIL. SPORRER DER GRATULANT

eines Programms als in diesem Zeitraum. Dabei fehlte ihr die innere Beweglichkeit, die Mannigfaltigkeit der Individualitäten keineswegs, sie war in keine Uniform gesteckt (in dem Sinne wie etwa die Präraffaeliten oder die Schule der Boys of Glasgow, der schottischen Landschafter), aber sie war trotzdem so etwas wie eine „Marke“ — eine ausgezeichnete, erlesene „Marke“. Das Gemeinsame hat seinen Grund darin, daß die tüchtigsten in diesem Zeitraum aufsteigenden Künstlerpersönlichkeiten Kämpfer und Ueberwinder waren. Sie kämpften den Kampf gegen die Nachhut des Peter von Cornelius und gegen die dürre Kartonmalerei, sie kämpften gegen die historische Philosophiehaftigkeit Wilhelm von Kaulbachs, und Carl von Piloty erwuchs eine erbitterte Gegnerschaft aus seiner eigenen Schule heraus — eine Gegnerschaft seiner künstlerischen Richtung mit ihrer bunten Monumentalität und inneren Unaufrichtigkeit, nicht eine Gegnerschaft des wohlwollenden Lehrers und anregenden Menschen. Diesen Kampf führten Männer wie Moritz von Schwind und Viktor Müller an; schließlich konzentrierte sich aller Widerspruch in einigen „Kreisen“ und in den Schulen und Klassen der „modernen“ Lehrer an der Akademie. Viktor Müller scharte Thoma, Scholderer, Sattler, Eysen, Haider, Leibl, Schider um sich, auch Böcklin stand während seines Münchner Aufenthalts diesem Zirkel nahe und Bayersdorfer war der literarische Herold der Schar, die Thoma in seinen Erinnerungen scherzhafterweise die erste Münchner „Secession“ nennt. Im Jahre 1871 schloß sich um Wilhelm Leibls starke Persönlichkeit ein ähnlicher Kreis zusammen: Trübner war der Getreueste dieses Heerhaufens, Sperl, Alt, Schuch, Schider, Haider kamen dazu und Hagemeister ist einer der letzten Ausläufer dieser Gemeinschaft, die zwar nur wenige Jahre währte, aber die bedeutungsvollsten deutschen Malerfreundschaften des 19. Jahrhunderts bewirkte. Im Jahre 1870 war Wilhelm Diez an die Akademie als Lehrer berufen worden: aus seiner Schule, die ein richtiger „Geniekasten“ war und eine Brutanstalt des Widerspruchsgeistes gegen den akademischen Zopf, sind die Männer hervorgegangen, deren Schaffen der Malerei des Jahrzehnts 1870—1880 Sinn und Richtung gab: in der Diez-Schule muß man auch die Keime zu der Trennung der Münchner Künstlerschaft um 1890 suchen.

Doch noch war es nicht so weit! Bei Piloty arbeiteten um 1860 Gabriel Max, Lenbach, Gysis, Defregger, M. Schmid, Makart, auch Leibl und Oberländer waren kurze Zeit Pilotys Schüler. Aus Rambergs Atelier wuchsen Ludwig v. Hagn und der junge Albert v. Keller hervor, bei Lindenschmitt stand ein Kreis begabter Adepten, bei Diez lernten Ernst Zimmermann, Schultheiß, Stauffer-Bern, Ludwig Herterich, Wilhelm Dürr, Spring, Breling, Thedy, Peterssen, Correggio, Hierl-Deronco, Weiser, Erdelt, Holmberg, um nur einige der bekanntesten zu nennen, zu denen sich als später Nachzügler Slevogt gesellt, wie andererseits Habermann den bizarren Ausklang der Piloty-Schule darstellt. In der Stille malte der Autodidakt Spitzweg, und um Lier scharte sich das Siebengestirn seiner Schüler, die Begründer des deutschen „Paysage intime“.

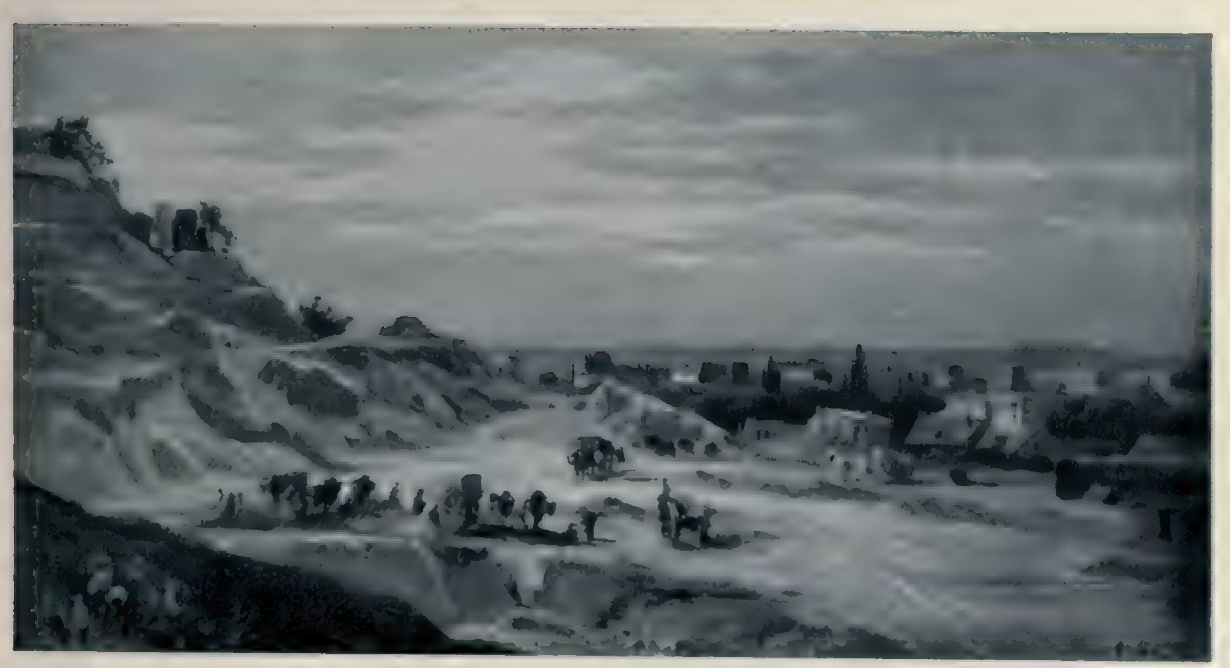
So etwa sah es bei der Münchner Malerei in den zwanzig Jahren aus, die von der Ausstellung bei Heinemann berührt werden. Natürlich schauten auch aus der abgeklungenen Zeit noch Ueberbleibsel in diese Tage herein: Peter Heß mit seinen in weitem landschaftlichem Rahmen gefaßten Griechengeschichten, die Landschafter Rottmann, Teichlein, Bamberger, der Tiermaler Voltz u. a. Auch berühmte Gäste gab es in München, die ihre Spuren hinterließen, so Rahl, der allerdings schon in den fünfziger Jahren in München auftauchte und namentlich auf den jungen Feuerbach Einfluß gewann, Marées, der von 1856—1864 in München arbeitete, Böcklin, der von 1857—1860 und wieder von 1871—1874 in München lebte, schließlich wäre am Ende des Zeitraums noch Max Liebermanns zu gedenken, der 1878 nach München kam, hier seinen „Zwölfjährigen Jesus im Tempel“ malte und erst 1884 sein Zelt an der Isar abbrach, um nach Berlin zu übersiedeln.

Die äußeren Bedingungen künstlerischen Schaffens waren in dieser Zeit in München ausgezeichnet. München war eine Künstlerstadt im besten Sinn — eine anregende Tradition war da, künstlerische Atmosphäre und das aufrichtige Interesse der gebildeten Schichten der Bürgerschaft, die sich umsomehr für die Künstlerschaft begeisterten, als es sich bei den Künstlern nicht durchaus um Zugewanderte handelte, sondern um eine Körperschaft, die mit bajuwarischen Elementen stark durchsetzt war. Das Mäzenat Ludwig I. wirkte in seinen letzten Ausstrahlungen in diese Periode herein, Graf Schack begann seine unvergleichliche Sammlung zusammenzustellen und knüpfte dabei auch mit der Münchner Künstlerschaft nahe Beziehungen an, zugleich bewirkte er Anregungen, die von draußen, von Böcklin, Feuerbach, besonders aber von den durch ausgezeichnete Kopien den Münchnern vermittelten altitalienischen Meistern ausgingen. Im Jahre 1869 wurde unter lebhafter Teilnahme der Münchner Gesellschaft die Internationale Ausstellung im Glaspalast eröffnet. Lier hatte in



ED. SCHLEICH MOTIV AUS OBERBAYERN

Aus dem Besitz der Galerie Heinemann, München



AD. LIER STEINBRUCH BEI PARIS

Ausstellung der Galerie Heinemann, München. Angekauft von der Kgl. Neuen Pinakothek, München

Paris Werke der Meister von Barbizon und die neuen Gemälde Courbets für diese Ausstellung gewonnen — vor den Barbizon-Landschaften haben Stäbli, Schleich und manch anderer Landschafter tiefe Anregung erfahren, Courbets Bilder aber sind für Leibl Schicksalsbilder geworden. Das Kriegsjahr 1870/71 hatte auf die Münchner Malerei keinen nennenswerten Einfluß, es sei denn, daß man der Münchner Maler Braun, Lang, Adam, Horschelt u. a. gedenken wollte, die als Kriegsmaler der siegreichen Armee nach Frankreich folgten. Desto bedeutungsvoller waren die Folgen des Kriegs: der wachsende Reichtum und die gehobene Siegerstimmung des Volks, der üppige Geldumlauf im Land. Die „Gründerzeit" hob an — eine Periode, die zwar mit „Kultur" und künstlerischem Geschmack nicht gerade übermäßig gesegnet war und bedenklichen Erscheinungen, wie dem schwülstigen Makart, Vorschub leistete, aber gleichwohl wichtig und fördersam war, insoferne sie hoffnungsvolle wirtschaftliche Grundlagen für das künstlerische Schaffen gab. Es waren ja nicht alle „Gründer" — was ursprünglich ein Ehrentitel sein sollte, sich aber bald ins Gegenteil verkehrte — Barbaren des Geschmacks; man braucht da nur an Straußmann, den Käufer der Böcklin-Bilder, zu erinnern! Hatte erst ein Künstler feste Beziehungen zu einem der Industrie-Kapitäne angeknüpft, dann fiel es ihm bei einigem Nachdruck und etwas Diplomatie nicht schwer, den Kunstgeschmack des betreffenden Mäzens nach seinem Sinne zu formen ...

Eine Fülle solcher Gedanken strömte einem zu, ein reiches Münchner Kunstmosaik setzte sich zusammen und interessante Entwicklungsreihen enthüllten sich, wenn man die Ausstellung der Galerie Heinemann durchwanderte, die im August und September 1915 unter dem vorsichtigen und zugleich stolzen Titel „*Meisterwerke der Münchner Malerei 1860—1880*" veranstaltet wurde. Der Titel drückte aus, daß nicht eine lückenlose Ueberschau über das künstlerische Schaffen Münchens in dem genannten Zeitraum geboten werden konnte (wie wäre das bei der erdrückenden Fülle des Materials auch möglich gewesen, wie besonders in unserer Zeit, wo die Privatsammler weniger als je sich von ihrem Besitz trennen wollen?), daß jedoch das, was zur Ausstellung gebracht werden konnte, gesiebtes Material sei, Bilder und Studien, deren



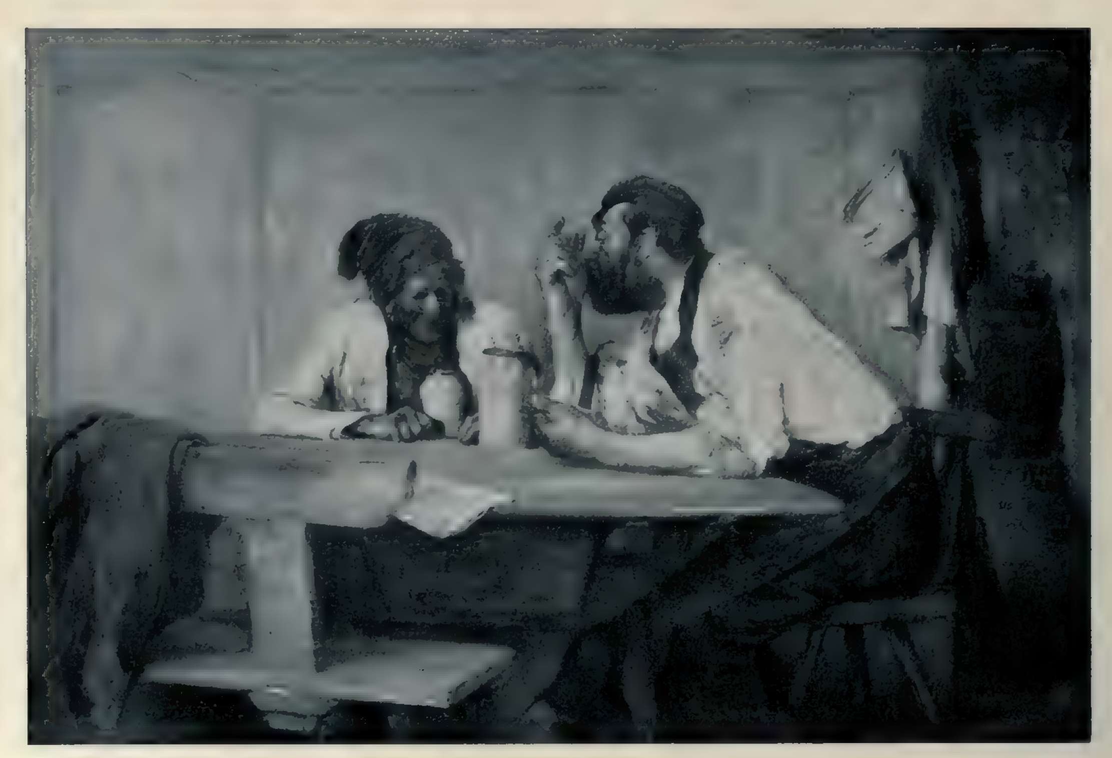
L. VON HAGN — AUS VERSAILLES

Aus dem Besitz der Galerie Heinemann, München



C. SPITZWEG BADENDE NYMPHE

Ausstellung der Galerie Heinemann, München



E. HARBURGER — IM WIRTSHAUS

Ausstellung der Galerie Heinemann, München



A. SPRING — KÜCHE IN LADIS, TIROL

Ausstellung der Galerie Heinemann, München. Angekauft von der Kgl. Neuen Pinakothek, München



FRIEDRICH VOLTZ

Aus dem Besitz der Galerie Heinemann, München

VIEH AN DER TRÄNKE



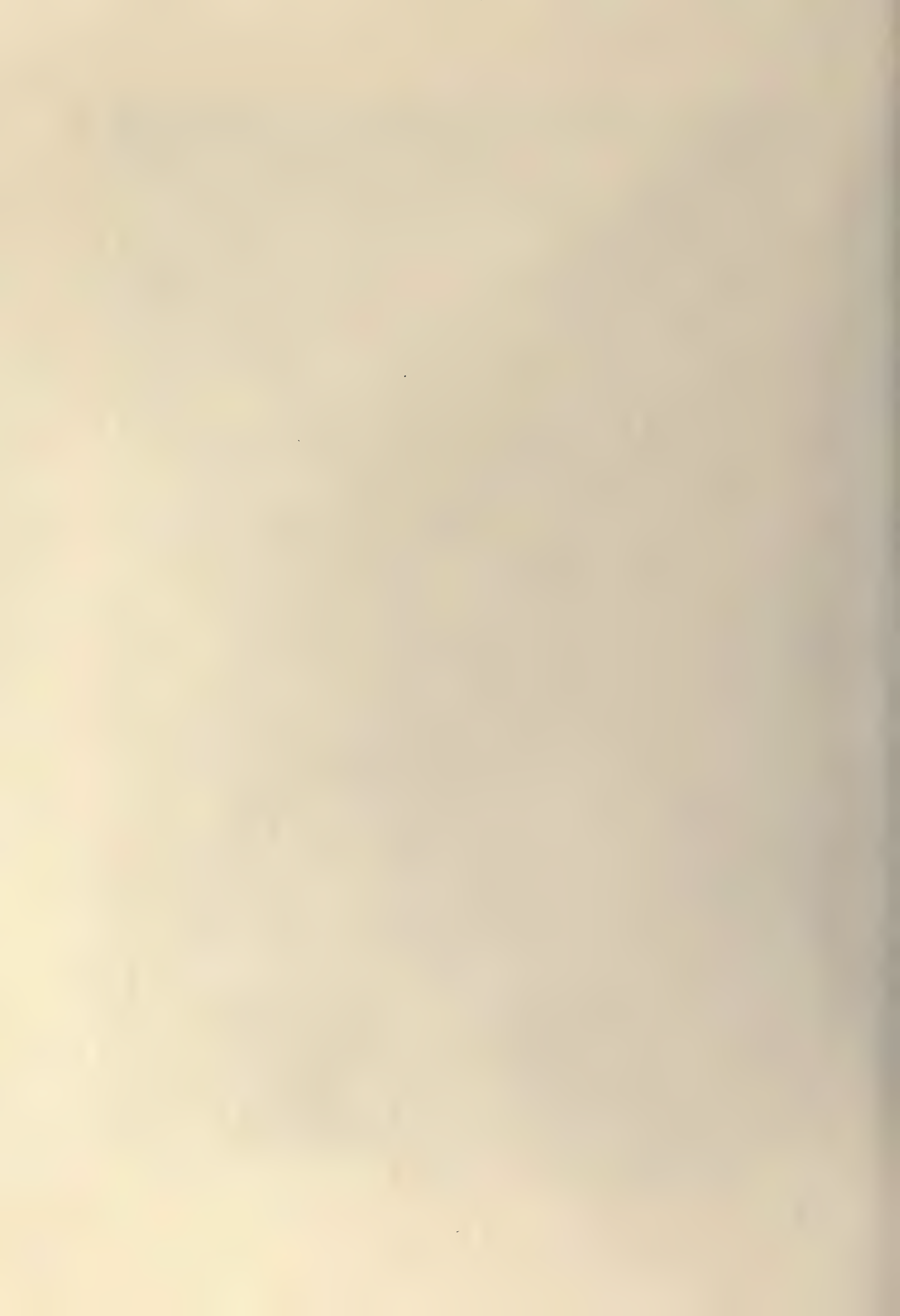
W. LEIBL FRAU GENTZ
Ausstellung der Galerie Heinemann, München. — Mit Gen. d. Phot. Gesellschaft, Berlin

jede auf den Titel „Meisterwerk" Anspruch erhebt. Man übersah, in die Mitte all dieser Zeugnisse einer vergangenen, aber doch noch unheimlich lebendigen Welt versetzt, leicht den Wert des Einzelwerks. Diese Ausstellung sprach zunächst zu stark als Ganzes, als Anregerin, als Erweckerin von Erinnerungen, erst allmählich und bei wiederholtem Besuch fand man den Weg zum Einzelkunstwerk und erwählte sich seine „Lieblinge".

Da war besonders ein Gemälde LEIBLS, das den Beschauer gefangen nahm, keines der vielgesehenen, durch alle retrospektiven und kollektiven Ausstellungen gehetztes und im Kunsthandel von Hand zu Hand gegangenen Bilder Leibls, sondern eine feine, fast unbekannte Kostbarkeit. Es handelt sich um das Porträt der Frau Gentz (Abb. S. 128), die in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre Leibls Hauswirtin in München war. Der Sohn der Porträtierten, Magistratsrat Gentz, hat das Bildnis der Stadtgemeinde München geschenkt und diese lieh ihren stolzen Besitz entgegenkommender Weise zur Ausstellung. Das Porträt ist ein typischer Leibl der Frühzeit; außerordentlich fein studiert, in hohem Grade sachlich, in der Technik von jenem weichen, vertriebenen Auftrag der Farbe, der namentlich beim Inkarnat wundervoll wirkt. Ein Greisenkopf von KARL MAYR-GRAZ (Abb. S. 132) verblüffte durch die Aehnlichkeit mit dieser Technik Leibls, auch hier dieses Modellieren der Farbe, dieses flüssige Ineinanderschummern mit der erstaunlichen Wirkung, daß in dem Altmännerantlitz gleichsam die Poren wahrnehm-

Ausstellung „Meisterwerke der Münchner Malerei 1860—1880“ in der Galerie Heinemann, München

ADOLF STAEBLI
CHIEMSEE UND FRAUENINSEL



bar werden! EILIF PETERSSEN, der in München bei Diez studierende Skandinavier, C. SCHULTHEISS, der die Bahnen seiner hohen Porträtkunst leider bald verließ, MAX THEDY, DUVENEK, MAX CORREGGIO, ERNST MÜLLER, KARL HAIDER gaben Gelegenheit, auch andere Möglichkeiten auf dem Felde der Bildnismalerei zu erkennen. Besonders fesselte indessen in dieser Richtung das Porträt eines bärtigen Mannes von WILHELM TRÜBNER, vor 1870 entstanden, eine der stärksten und in ihrer harten Großzügigkeit packendsten Arbeiten, die ich aus dieser Frühzeit des Meisters kenne (Abb. S. 131). Das Bildnis Konrad Reinherz', das WILHELM DIEZ gemalt, ist auch nach der Seite eines psychologischen Versuchs hin eine Prachtarbeit, man muß es um so höher schätzen, als die Zahl der Bildnisschöpfungen Diezens eine sehr engbegrenzte ist. Das Porträt des schweizerischen Dichters Leuthold, von LENBACH in den siebziger Jahren gemalt, ist noch ganz ferne von den virtuosen Repräsentationsmalereien der späteren Zeit, es scheint von lebhaftem Interesse für die außergewöhnliche Persönlichkeit des Dargestellten inspiriert. Von ERNST ZIMMERMANN, der stärksten Begabung der Diez-Schule, sieht man außer einem flott hingesetzten, in der Gruppierung glücklichen und in der Individualisierung sehr überlegten Gruppenbild feine Genrestückchen, die fast an die Delikatessen der holländischen Malerei gemahnen. Sonst möchte ich von Figurenbildern ein dramatisch bewegtes Werk des jung verstorbenen Schweden HELLQUIST (Abb. S. 129), dem sein Bild „Hussens Gang zum Scheiterhaufen" seinerzeit einen frühen Ruhm eintrug, ein farbenfrohes Gesellschaftsbildchen aus HABERMANNS jungen Tagen, ein etwas zurückhaltendes Dorfbild von SPERL und natürlich die Kostbarkeiten des unverwüstlichen, immer durch neue Reize bestechenden Humoristen SPITZWEG (Abb. S. 125) hervorheben. Daß Spitzwegs alter Freund PHILIPP SPORRER in seines Vorbilds Spuren gewandelt und zwar nicht immer so glücklich, wie es hier das ent-



C. G. HELLQUIST — IM HINTERHALT

Aus dem Besitz der Galerie Heinemann, München

zückende Bildchen „Der Gratulant“ (Abb. S. 121) vermuten lassen könnte, ist uns bekannt, dagegen spinnt sich hier ein neuer Faden an von Spitzweg zu KARL EBERT, von dem man in weiteren Kreisen nur weiß, daß er zu Eduard Schleichs Gruppe gehört. Die „Badenden im Walde“ (Abb. geg. S. 121) sind ein Juwel in Grün, das von goldenen Lichtern überhuscht wird: in Stimmung und Technik ist außerordentlich viel Verwandtes mit Spitzwegs Art, Figuren in die Landschaft zu stellen und mit feiner Innigkeit zu einem Ganzen zusammenzuschließen ...

Die Landschafter waren mit mannigfaltigen Werken zur Stelle, von SCHLEICH, LIER und STÄBLI (Abb. S. 123 u. geg. S. 128) angeführt. Den Auswirkungen Schleichs konnte man in mancherlei Werken folgen, die berühmte Lier-Schule ließ sich in ihrer ursprünglichen Zusammensetzung studieren. Das Gebiet der Tiermalerei wurde von VOLTZ, BRAITH (Abb. S. 127 u. 133) und GEBLER glänzend repräsentiert. LIER selbst begegnete uns u. a. auf seinen Pariser Studienwegen: ein „Steinbruch am Montmartre“ mit dem merkwürdigen Grau eines schwülen Sommertags und der feinen Luftperspektive wurde 1869 gemalt, in der Zeit, da Lier bei Dupré, dem Meister von Barbizon, studierte. Ein Kuriosum ist die faszinierende Havellandschaft aus TONI STADLERS junger Zeit (Abb. S. 135). Von der Landschaft und aus dem Freiraum geht es noch einmal in die Stube, denn es gilt zuletzt noch einiger Interieurs zu gedenken. Das Interieur im stillebenhaften Sinn, das Raumporträt gewissermaßen, das in dem bunten Nebeneinander der Dinge, im Schmuck der Wände, mit dem Reiz der alten Möbel und den Gruppierungen von Urväterhausrat das Malerauge entzückt, wurde in der Münchner Schule besonders liebevoll gepflegt. Es gibt alte Münchner Maler, von denen man nicht viel weiß und wenig hält, die einen aber beschämen, sobald sie einem ihre Interieurstudien zeigen: soviel Köstliches ist darunter! Und das verbirgt sich vielfach heute noch in Winkeln und Ecken der Münchner Ateliers! Hier tritt ALFONS SPRING mit schönen Arbeiten dieser Art vor uns hin, mit Stuben aus den Tiroler Alpentälern und mit dem Porträt einer



KARL SCHUCH — TOTER FUCHS

Aus dem Besitz der Galerie Heinemann, München — Mit Genehmigung der Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin



WILHELM TRÜBNER MÄNNLICHER KOPF

Aus dem Besitz der Galerie Heinemann, München

Küche, das ob seiner reichen Nuancen in der unendlichen Skala von Kalkweiß zu Beinschwarz in Erstaunen setzt (Abb. S. 126). HARBURGER hatte ein ähnliches Vergnügen an solchen verräucherten Räumen wie Spring, aber er staffierte sie mit Menschen, mit behäbigen Zechern, Politisierenden, Rauchern, kurz mit den ergötzlichen Typen, die er als Illustrator erschöpfte (Abb. S. 126). Bei LUDWIG VON HAGN (Abb. S. 124) ist die Staffage die Hauptsache geworden; indessen könnten diese Rokokoherrschaften des schimmernden Rahmens eines üppigen Raumes mit starken Licht- und Farbeneffekten, wie sie Hagn liebt, nicht entraten. Das Verdienst seiner Kunst ist, daß er Gestalten und Raum mit sicherstem Geschmack zu einer stimmungsvollen Bildeinheit zusammenfügt. G. J. WOLF

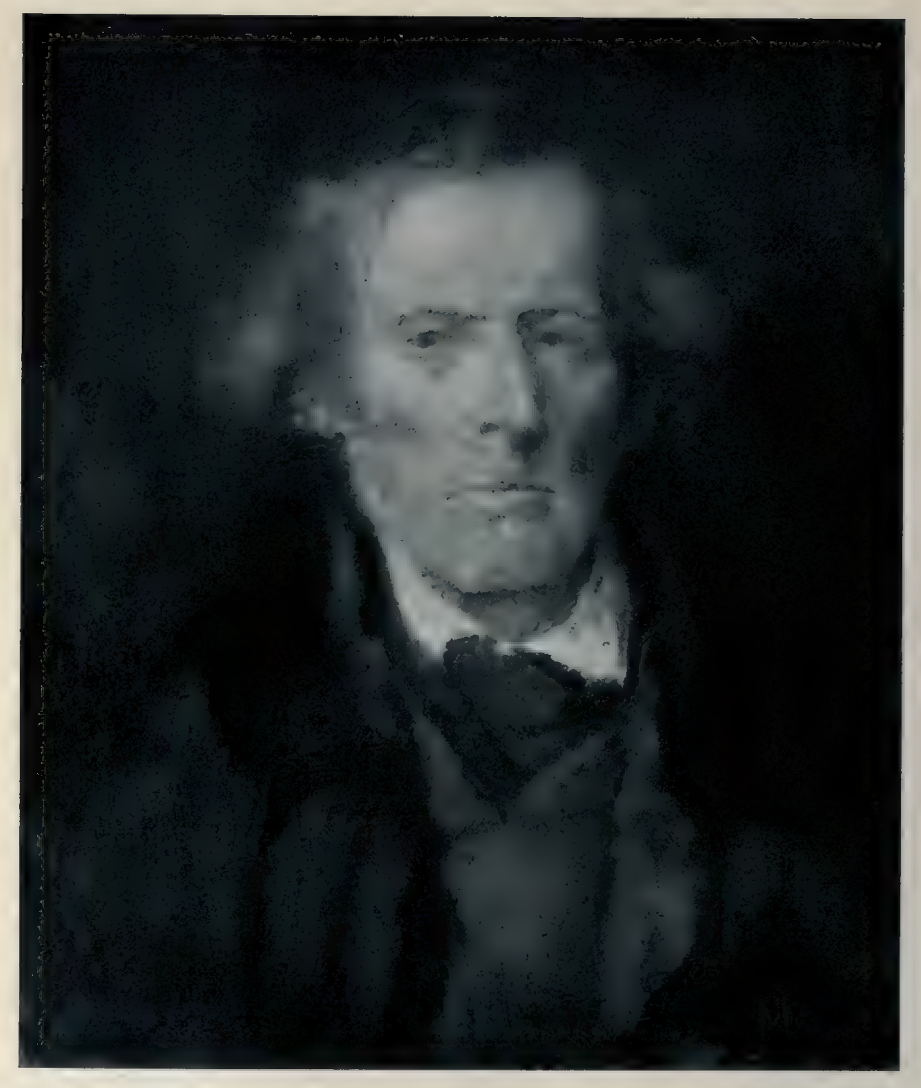
BRIEF AN EINEN JUNGEN KÜNSTLER

Lieber Freund!

Sie schreiben einen so stillen Brief. Schwermütig und verzagt klingts zwischen den Zeilen. Ich verstehe Sie. Sie haben recht und am meisten recht in dem, was auch Sie nicht sagen.

Das Unsagbare dieser Zeit lastet auf uns allen. Es ist eine Zeit des Männermordens, des Blutvergießens und Städteverwüstens, eine Zeit der groben Fäuste und der derben Knochen, eine im tiefsten Wesen unproduktive Zeit. Und gar keine Zeit für die Kunst.

Nicht, weil es den Leuten an Geld und angeblich an Interesse für die Kunst fehlt. Sie selbst sind ja in der glücklichen Lage, darauf



KARL MAYR-GRAZ ALTER MANN

Ausstellung der Galerie Heinemann, München

nicht angewiesen zu sein. Und außerdem, Sie wissen, Zeiten, in denen viel Luxusgeld übrig ist für so unbezahlbare Werte, wie sie die Zunftgenossen der Mozart, Goethe und Holbein schaffen, sind recht oft nicht diejenigen, die in der Kunstgeschichte als die ausgezeichneten Kapitel hervortreten. Die Zeit nach 70, das genügt wohl. Diese materielle Seite der Angelegenheit — für viele derer, die Kunst oder angebliche Kunst machen, eine sehr ernsthafte — ist, darüber dürften wir uns einig sein, von geringerem Belang. Es ist sogar zu glauben, daß ohne alle materiellen Antriebe aus wahrhaftem Idealismus heraus Bedeutenderes entstehen würde als durch die zweifelhafte Art von Kunstförderung, wie der heutige Plutokratismus sie an sich hat.

Ich meine und wage es auch einmal auszusprechen, der Künstler kann in dieser Zeit nicht leben. Verdammt, unschöpferisch zu sein, ohne Stimme und Widerhall dabei zu sitzen, wenn in der Massenverblendung dieser Kriegswirren die Völker aufeinanderschlagen, nimmt er sich nicht anders aus als der Seefisch, dem man das Salzwasser entzogen. Wahrlich, Krieg ist nicht das Element des Künstlers.

Für ihn gibt es heute nur drei Möglichkeiten. Stumm sein, wie Sie, mein darum so viel wertgeschätzter Freund, mit dem Tornister auf dem Buckel in die russische Wüstenei hineinmarschieren oder Kriegsbilder und Kriegsgedichte dem Aktualitätsbedürfnis der Daheimgebliebenen liefern.

Das Würdigste und Zeitgemäßeste ist Ruß-



ANTON BRAITH — STALLBRAND

Aus dem Besitz der Galerie Heinemann, München

land. Wobei wir allerdings uns nicht im unklaren sein wollen — jeder Stabsarzt, und noch mehr jeder Bataillonsführer, wird das bestätigen —, daß wir Intellektuellen als Musketiere trotz allen guten Willens nicht entfernt den Vergleich auszuhalten vermögen mit einem Ackerknecht oder einem Fleischhauer, dem für das Handwerk des Krieges Intelligenz und Muskeln in ganz anderem Maße vorgebildet sind. So ein Maler, so ein Schriftsteller, feinnervige Geister, was sind sie, wo es ganz und gar auf die rohe physische Kraft ankommt? Zehn Pfund mehr im „Affen", der zwanzigste Kilometer und alle Intellektualität ist in Schweißströmen ersoffen. Wir sind nicht die besseren Soldaten, wir Geistesmenschen, das sehe ich mit jedem Tag mehr, den ich in dem bunten Tuch stecke. Warum das nicht eingestehen?! Es ist ja auch für den Diplomaten keine Schande, in der Bibelauslegung nicht so Bescheid zu wissen, wie ein Pfarramtskandidat. Darum sage ich, es ist keine Zeit für den Künstler; die Raufbolde vom Schlag des Cellini dürften damals schon die Ausnahme gewesen sein.

Für den Künstler gar, der in seiner Werkstatt bleiben konnte, ist es erst recht keine Zeit. Ich kann mir keinen schöpferischen Geist denken, der wie Archimedes in stiller Klause sitzen und sinnen und gestalten könnte, während die Menschenbrüder ringsum sich in Brand und Blut verrasen. Und wir wissen ja auch von keinem einzigen, der die Kraft gehabt hätte, da weiter zu machen, wo er im Juli 1914 gestanden hatte. Ueber wie vieles, was da im Werden war, hat die Zeit sich wie ein Dunstmeer gelagert. Muß ich Sie, an Sie selbst erinnern? Waren Sie nicht voller Bilder, Pläne, Ziele und ist über dem Sterben rundum nicht die Hand matt geworden? — — —

Ich weiß, Sie empfinden das, dieses Nichtmitkommen bei der fixen Umorientiererei als ein persönliches Geschick, als Weltungewandtheit, individuelles Unvermögen gegenüber jener Hurtigkeit, die Kunst und Aktualität auf jeden Telephonruf hin zu liefern imstande ist.

Doch, Sie wissen so gut wie ich, daß solche Erwägungen unstatthaft sind. Diese Kriegs- und Hindenburgmaler, die die Woge der Konjunktur auf einen Augenblick emporgetragen hat, sind kein Vergleichsobjekt für den Künstler, der Menschheitswerte zu formen gewillt ist. Was, frage ich Sie, haben sie heimgebracht von ihrem Gehetze von Front zu Front, von Hauptquartier zu Hauptquartier! Dieser Bilderbogenkrieg, diese Illustrationsklischees für die Kriegschroniken, das alles ist doch leere, hohle, aufgeblasene Phrase gegenüber den schaurigen Schrecknissen, die diese Zeit über das arme Europa gebracht. Zum Glück habe ich ja, alle die Monate seit meiner Einberufung, fast nichts mehr von dem gesehen, was in dem Genre — massenhaft scheinbar — geliefert wird. Aber ich darf nicht zurückdenken an die Sachen, die mir, noch ehe ich am eigenen Leibe das Kriegsleben kennen zu lernen Gelegenheit hatte, vor die Augen kamen.

Je näher ich an diesen Kriegsbrand herankomme, je mehr ich in das Detail dieses menschenfressenden Handwerks eindringe, je mehr ich schließlich — als Kamerad — von den Kameraden die 10, 12, 14 Monate Schützengraben hinter sich haben, höre, was erlebt werden kann und erlebt worden ist, um so schaler und bedeutungsloser mußte mir diese „Kriegskunst" werden. Zeitgemäß ist sie nur in der einen Aeußerlichkeit, daß sie uniformierte Menschen in möglichen — aber öfter noch in unmöglichen — Kampfessituationen aufzeigt. Von dem, was in diesen schweren Tagen in den Menschen, in unseren Soldaten, vorgeht, ist da nichts, rein gar nichts zu verspüren. Ich glaube, ich wage es mit Bestimmtheit zu behaupten, daß unsere Feldgrauen, die, die wirklich draußen waren, für die Art Bilderei und Poeterei kein Verständnis haben werden. Die Pathetik, die da beliebt ist, das schwulstige Geklinge eisern rasselnder Phrasen mußte ihnen unter den unsagbaren Mühseligkeiten des Dienstes — und was anderes als Dienst ist es, was sie so aufopfernd leisten — etwas ganz und gar Unverständliches werden. Wach und groß in ihnen geworden sind die allermenschlichsten Empfindungen, das Leiden an der Welt und das ganz große Mitleiden, das Christus nach Golgatha brachte, die nimmersatte Liebe von dem Einen zum Nächsten, stilles Entsagen, Opferbereitschaft, heldenhafte Hingabe an Menschen und Ideen, Wille zum Dienen und zum Beglücken und die volle Wehmut über die Vergänglichkeit alles Echten, Guten, Schönen, mit einem Wort das ganze Register urtümlichster Empfindungen, zu denen die Menschheit hinzuführen die Mission des einen einzigen Rembrandt gewesen.

Seien Sie mit mir überzeugt, mit diesem Krieg, der ja nicht ewig dauern kann, wird das Ergötzen der Daheimgebliebenen an dem feldgrauen Genre abgeflaut, will sagen, einer andern Aktualität gewichen sein. Seine Unewigkeit wird es schon erwiesen haben, wenn aus den eroberten Landen die Kämpfer in der Heimat zurück sein werden. Die werden nichts finden an dem Geflunker von den Schützengräben, an dem leichtfertigen Soldatenlatein, das jetzt so aufmerksame Zuhörer zu finden scheint. Der Krieg, den sie dann hinter sich haben war doch etwas



TONI V. STADLER GEWITTERSTIMMUNG AN DER HAVEL
Ausstellung der Galerie Heinemann, München — Angekauft von der Kgl. Pinakothek, München

sehr anderes, und ich glaube, sie werden kein Verständnis mehr haben für das martialische Gehabe, das, genau genommen, eine Verlästerung dieser bitterschweren Zeit ist.

Lächeln Sie nicht über meinen Optimismus. Auch ich habe bis vor Monaten in der Befürchtung gelebt, daß das Ergebnis dieses Völkerringens für die Kunst eine gewaltige Reaktion sein werde. Schon haben unsere ausgesungenen Leiern und ausgepinselten Paletten Morgenluft zu wittern geglaubt, schon haben sie die altbekannten Sprüchlein von ihrer ganz besonders patriotischen Kunst erschallen lassen; aber das dürfte diesmal nicht verfangen. Die Kameraden, die für Massensuggestionen wohl nicht mehr in der alten Weise empfänglich sein dürften, sind mir Bürge dafür. Das Uebermaß tief menschlicher Empfindungen, dem wir erlegen sind, wird sie, soweit sie überhaupt angetan sind, künstlerische Forderungen zu stellen, große Menschlichkeit, und das will nichts anderes besagen als: große Form von den zukünftig Schaffenden verlangen machen.

Ob wir Soldatenbilder oder nicht Soldatenbilder dann bekommen werden, dürfte dabei eine ziemlich müßige Erwägung sein. In den Herzen dieser Männer wird ein Verlangen nach Echtem und Edlem, nach Erhabenem und Erhebendem, nach zart und tief Empfundenem sein. Und wenn Sie wieder ein friedsam schönes Stilleben zu bieten haben, wieder eines von den kleinen schlemmerigen Stücken, die ich immer als Synthese von Cézannescher Geistigkeit und altniederländischer Sinnlichkeit empfunden habe, so wird diese kommende Zeit auch Ihre Zeit sein. Denn nach diesem Aufrühren der Seelen wird es die Zeit sein für die, die mit der Seele malen und ringen.

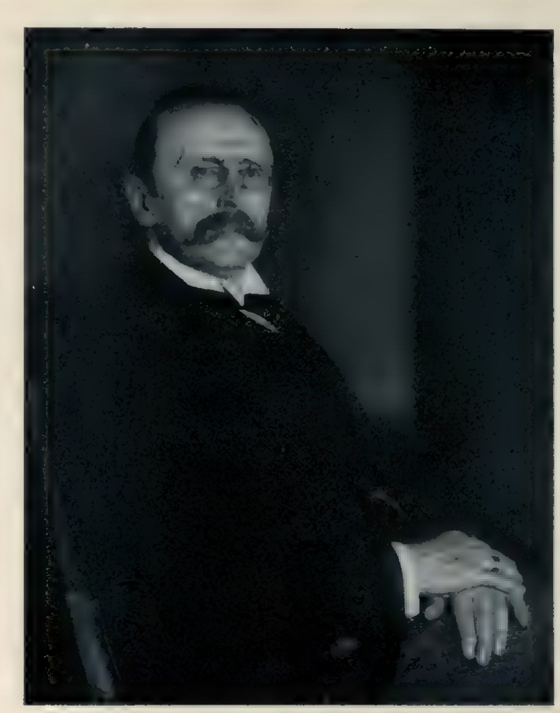
Ob ich mich einer allzu großen Hoffensseligkeit hingebe. Gewißheit über das, was morgen sein wird, hat keiner, wo eine ganze Welt im Wanken und Krachen ist. Aber ich sehe vor mir die in Feuer und Not durchstählten Millionen. Ich glaube an sie, die in einer männlichen Kunst ihre Erhebung finden werden. Und — für das Ergötzen der anderen wird schon wie stets von denen, die sich auch Künstler zu nennen pflegen, gesorgt werden.

Drum, nur nicht irritieren lassen von dieser jammerbaren Zeit. Die der produktiven Geister liegt vor uns.

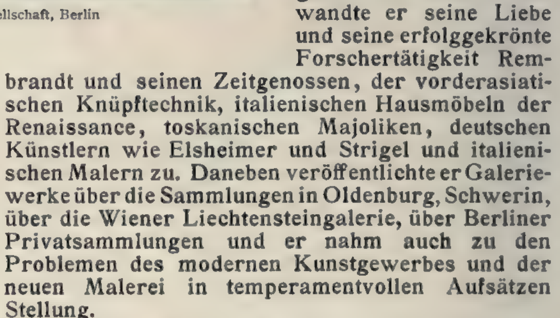
Ihr Kampfgenosse
Paul Westheim

ZU WILHELM VON BODES 70. GEBURTSTAG

Wilhelm von Bode, der Generaldirektor der Königl. Preußischen Museen, wurde am 10. Dezember 70 Jahre alt. Es erübrigt sich, bei dieser Gelegenheit die reichen Ergebnisse seiner vielseitigen Tätigkeit als Kunstforscher, seine zahlreichen wissenschaftlichen Werke und seine Taten als Museumsbeamter aufzuzählen, um einen Begriff von der Bedeutung Bodes zu geben. Seine überragende Stellung unter den Kunstforschern wird weit über die Grenzen Europas hinaus in so hohem Maße anerkannt und sein Name ist in Deutschland bereits so populär, daß man nicht erst durch Aneinanderreihung der Taten und Werke den Ruhm Wilhelm von Bodes ausführlich zu begründen braucht. Immerhin ist es verlockend, von diesem festgegründeten und allgemeinen Ansehen ausgehend, das Lebenswerk Bodes zu zergliedern, sich rückblickend bewußt zu werden, welche bedeutsamen Leistungen dazu geführt haben, daß der Name Bode einen so ruhmvollen Klang erhielt.



Phot. Photogr. Gesellschaft, Berlin



Die Berliner Museen können nicht wie die aus altem fürstlichen Besitz hervorgegangenen Sammlungen in München und Dresden, in Kassel und Braunschweig oder wie altberühmte Kunstsammlungen außerhalb Deutschlands auf eine lange Vergangenheit zurückblicken, ihr Kunstgut wurde nicht in jahrhundertlanger müheloser Sammeltätigkeit zusammengebracht. Wenn sich heute die Berliner Sammlungen trotzdem neben den berühmtesten Museen der Welt als gleichwertig behaupten können, so ist dies das Verdienst Bodes. Er erkannte die Bedeutung von vielen heute gefeierten Meistern und Kunstperioden schon zu einer Zeit, als diese noch nicht allgemein begriffen und geschätzt wurden. Dank dieser genialen Erkenntnis war es ihm möglich, mit verhältnismäßig geringen Mitteln eine Fülle von Werken zu erwerben, die inzwischen weltberühmt geworden sind und deren heutiger Marktwert die geringe Ankaufssumme weit übertrifft. Die alten Museen reichten bald nicht aus, um alle neuerworbenen Schätze bergen und würdig zur Geltung bringen zu können. Das 1904 vollendete Kaiser Friedrich-Museum und die großen Bauten, die jetzt auf der Museumsinsel und in Dahlem entstehen, charakterisieren nach außen hin in glänzender Weise den Aufschwung, den die Berliner Museen unter Bodes Leitung genommen haben. Bode wandte aber seine Tätigkeit nicht nur den Berliner Museen zu, er versorgte auch Provinzmuseen und die hervorragenden Berliner Privatsammlungen, deren Entstehung zumeist den Anregungen Bodes zu verdanken ist, mit Kunstwerken.

Führten ihn seine umfassenden kunsthistorischen Kenntnisse dazu, günstige Erwerbungen zu machen, so regte ihn anderseits die unübersehbare Fülle der Objekte, die ihm während seiner 43jährigen Museumstätigkeit vor Augen kam, wieder um zu erneuten Forschungen an, die sich auf viele Gebiete erstrecken. Bode ist nicht nur der eigentliche Schöpfer der Berliner Sammlung christlicher Bildwerke, er hat auch zugleich über die deutsche Plastik das erste grundlegende Werk verfaßt und in Büchern und Aufsätzen seine Forschungsergebnisse über italienische Renaissanceskulptur niedergelegt. In gleich starkem Grade wandte er seine Liebe und seine erfolggekrönte Forschertätigkeit Rembrandt und seinen Zeitgenossen, der vorderasiatischen Knüpftechnik, italienischen Hausmöbeln der Renaissance, toskanischen Majoliken, deutschen Künstlern wie Elsheimer und Strigel und italienischen Malern zu. Daneben veröffentlichte er Galeriewerke über die Sammlungen in Oldenburg, Schwerin, über die Wiener Liechtensteingalerie, über Berliner Privatsammlungen und er nahm auch zu den Problemen des modernen Kunstgewerbes und der neuen Malerei in temperamentvollen Aufsätzen Stellung.

Inmitten einer rastlosen Tätigkeit tritt Wilhelm von Bode in das achte Jahrzehnt seines Lebens mit neuen Plänen für die Zukunft ein, die zu vollenden ihm in noch vielen glücklichen Jahren beschieden sein möge.



MARTIN MÜLLER — TORSO

Ausstellung der Berliner Secession

BERLINER SECESSION 1915

Von E. Plietzsch

Es ist das Schicksal jeder neuen Wahrheit, als Paradoxon geboren zu werden und als Trivialität zu enden. Die Geschichte der Berliner Secession bestätigt diesen Satz. Als die Secession eine Vergangenheit von mehr als 20 Ausstellungen hinter sich hatte, da geriet sie allmählich in Gefahr, langweilig zu werden. Die Kunstformen und die Erkenntnisse, um die man vor 20 Jahren gekämpft hatte, waren inzwischen Erkenntnisse und Formen von vorgestern geworden, die selbst der kunstfremde Laie begriffen oder an die er sich zum mindesten gewöhnt hatte. Man entdeckte jetzt auch, daß unter dem bestrickenden Klange des jugendfrischen Namens „Berliner Secession" viele unbedeutende Maler mit hochgekommen waren, die nichts Wertvolles und Eigenes zu geben haben. Wenn die Secession wieder eine fortschrittliche Vereinigung werden wollte, dann mußte sie der inzwischen herangewachsenen jungen Generation neuer Maler in ihren Ausstellungen den meisten Raum gewähren und sie mußte unter ihren alten Mitgliedern „fürchterlich Musterung halten". Man hielt diese Musterung, aber da nicht allein Fragen künstlerischer Natur zur Spaltung der Secession führten, so ergab diese Trennung keine reinliche Scheidung. In der Gruppe der fortschrittlich gesinnten Künstler, die sich unter der Führung Liebermanns und Slevogts zur „Freien Secession" zusammenschloß, befinden sich immer noch Maler wie Baluschek, Klein-Diepold u. a. Und die erste Ausstellung jener übriggebliebenen Künstler, die als „27. Ausstellung der Freien Secession" im Oktober in neuen Räumen am Kurfürstendamm eröffnet



LOVIS CORINTH — STILLEBEN

Ausstellung der Berliner Secession — Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin



FRANZ HECKENDORF — NOTBRÜCKE. ÜBERGANG ÜBER DIE ANGERAPP

Ausstellung der Berliner Secession

wurde, zeigt, daß sich hier neben „älteren“ Künstlern auch Vertreter der neuesten Malerei befinden. Da sich also beide Secessionen aus Mitgliedern zusammensetzen, die der Generation der Impressionisten angehören, und da beide auch der neuesten Richtung in der Malerei eine Stätte gewähren, so unterscheiden sie sich nicht durch das Programm, sondern lediglich durch die Qualität der vorgeführten Werke. Die stärkeren Persönlichkeiten sind zweifellos in der Gruppe um Liebermann zu finden, und so hat die „Secession“, an deren Spitze Corinth steht, einen schweren Stand. Es ist zu bedauern, daß die Corinthgruppe ehrgeizig danach strebt, ebenso „modern“ zu sein wie die „Freie Secession“. Ihr gegebenes Programm wäre gewesen, die Errungenschaften des Impressionismus zu pflegen und zu vertiefen. Damals, als man die Erscheinungen impressionistisch sah und darstellte, waren viele ihrer Mitglieder jung und sie fanden damals ihre persönliche Form. Daß sie dieser Art treu geblieben sind — daraus wird ihnen kein Mensch einen Vorwurf machen. Diese Treue erhebt sie über jene Künstler, die alle Schwankungen der Mode mitmachen, sich bald barock wie Greco, bald streng wie Hodler gebärden und zwischendurch altmodischen Buchschmuck anfertigen.

Beide Secessionen gleichen sich auch darin, daß sie ihren Ausstellungen eine Art Ahnengalerie einverleiben, die Werke berühmter Meister aus der jüngsten Vergangenheit enthält. Da im Laufe der Jahre das Bedeutendste von



G. W. RÖSSNER — SCHIFFER UND BAUERN

Ausstellung der Berliner Secession



LEO VON KÖNIG — DAMENBILDNIS

Ausstellung der Berliner Secession

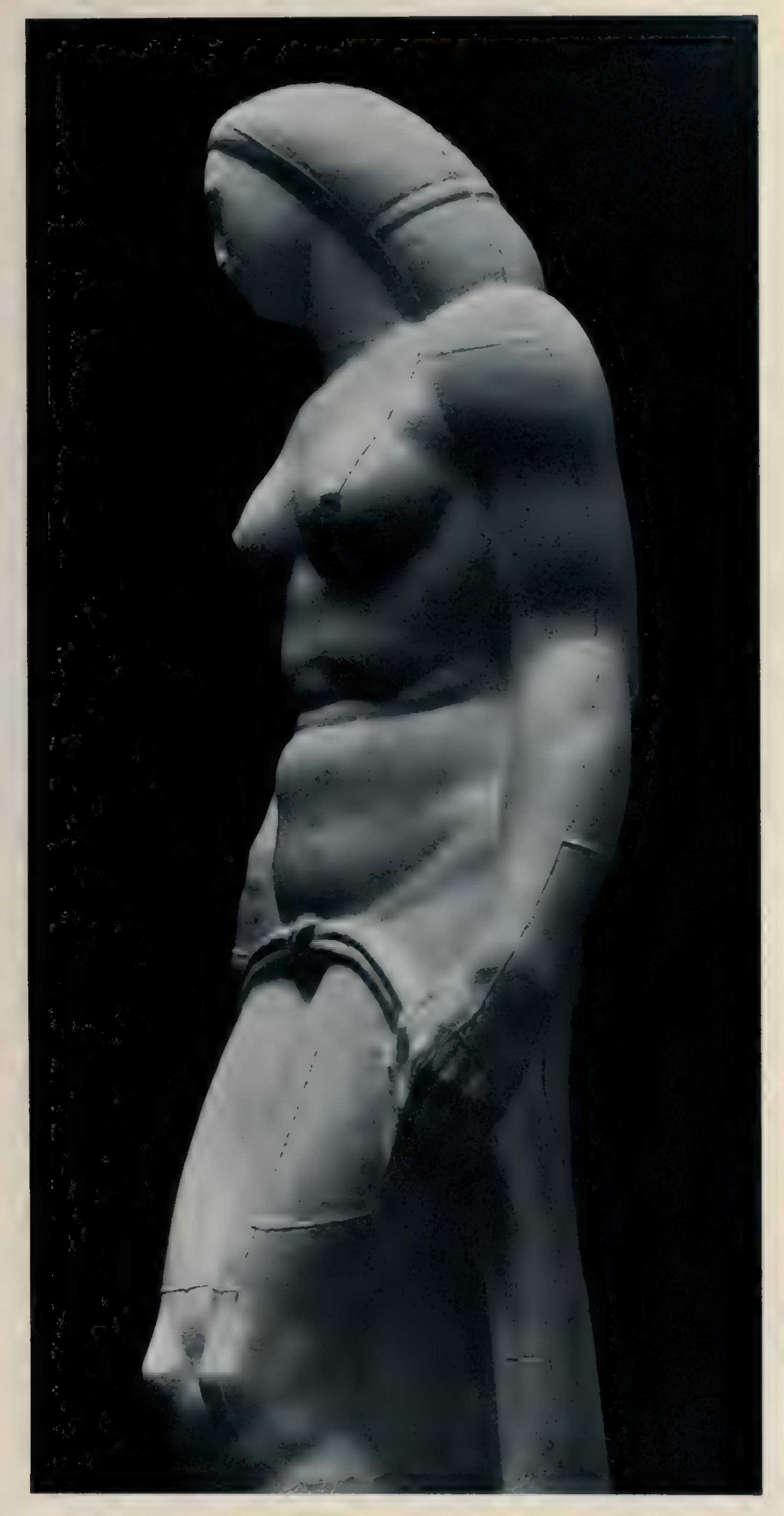
Feuerbach, Marées, Spitzweg und Leibl schon gezeigt worden ist, so war man jetzt gezwungen, auf belanglosere Schöpfungen dieser Meister zurückzugreifen. Nur Menzel kommt mit ein paar frühen Schöpfungen seiner Bedeutung entsprechend zur Geltung. Seine blaue Mondnacht am Kanal zeugt bei aller Schärfe der Beobachtung und Treue der Wiedergabe von tieferer Empfindung als manche stimmungsvoll aufgebauten romantischen Bilder. Von ein paar bunten und kleinlichen Aquarellen aus Menzels Spätzeit lenken das von feuchter Märzluft durchwehte Tauwetterbild und die graziöse Gruppe von Joachim und Klara Schumann, die weltentrückt musizieren, den Blick immer wieder auf sich (Abb. S. 144). Als neuester „Ahnherr" taucht Fritz Schider auf, der wahrscheinlich den meisten Ausstellungsbesuchern bisher völlig unbekannt war. Schider, der 1846 in Salzburg geboren wurde und 1907 in Basel als Lehrer an der Gewerbeschule starb, erfüllte als Maler in seiner Spätzeit die Hoffnungen bei weitem nicht, zu denen Gemälde wie sein „Chinesischer Turm" im Baseler Museum oder die hier gezeigte „Weihnachtsfeier bei Leibl" (Abb. S. 145) berechtigten. Schon dieses Weihnachtsbild hält längerer Betrachtung nicht stand; man kommt bald dahinter, daß die zunächst geistreich wirkende Malerei flüchtige skizzenhafte Mache ist. Sein zweites Bild „Dame mit Kind" ist sorgsam, aber auch langweilig und wirkt flach und leer. Recht schön ist Fritz von Uhdes locker und leicht durchgeführtes Gemälde „Kinder im Garten", das leider nicht einheitlich gesehen ist und infolgedessen in zwei Bildhälften auseinanderfällt.



PHILIPP FRANCK — FRÜHLING

Ausstellung der Berliner Secession

Hans Thoma, der mit einem liebevoll durchgezeichneten „Sommertag“ vertreten ist, und Adolf Oberländer, von dem man mehrere empfindungsvolle Bildchen sieht, nehmen durch ihre stille und beschauliche Art eine Sonderstellung ein. Lesser Ury kommt mit einem frühen Bilde, das die belebte Straße „Unter den Linden“ an einem feuchten Tage zeigt, besser zur Geltung als mit späteren Schöpfungen. Auch in dieser frühen Straßenansicht steckt schon ein Stück süßlicher Allers, sie ist aber ungleich wertvoller als die beiden weichen und bunten holländischen Landschaften und als das grob heruntergemalte Sintflutbild. Daß man in einer Secessionsausstellung, in der es an den Wänden bunt und laut hergeht, auch durch Schlichtheit und gediegenes Handwerk die Aufmerksamkeit stark auf sich lenken kann, beweist Leo von König mit drei schönen dunklen Bildnissen, die an dieser Stelle fast wie alte Meisterwerke wirken (Abb. S. 141). Lovis Corinth, von dem man in der letzten Zeit viele zerfahrene Schöpfungen zu sehen bekam, überrascht angenehm durch sein Stilleben „Obst und Pfefferlinge“, das straff und kräftig gemalt ist und saftig im Ton wirkt (Abb. S. 138). Sein Doppelbildnis ist beachtenswert; schlimm sind aber ein formloses großes Blumenstilleben und ein derb hingestrichenes Potipharbild, in dem nur der Kopf der Frau die sinnliche Malart guter Corinthwerke aufweist. Philipp Franck, Karl Strathmann und Emil Pottner halten mit ihrem eng begrenzten Können gut Haus und sie bleiben ihrer persönlichen Nuance treu. Strathmann zeigt in seiner pointillistischen Technik ein dekorativ stilisiertes Blumenstilleben und eine hübsche Frühlingslandschaft (Abb. S. 146), Pottner stellt ein unausgeglichenes Selbstbildnis und eine flaue Hahnenkampfszene aus. Als Plastiker kommt Pottner mit einer Reihe buntschillernder Tiergruppen aus farbig glasiertem Steinzeug besser zur Geltung (Abb. S. 147).



FRANZ METZNER — WEIBLICHE FIGUR

Ausstellung der Berliner Secession



ADOLF v. MENZEL JOSEF JOACHIM UND CLARA SCHUMANN
Ausstellung der Berliner Secession

Philipp Franck ist mit zwei kräftig angepackten Landschaftsbildern zur Stelle, von denen das temperamentvolle Gemälde „Frühling" am gelungensten ist (Abb. S. 142). Ein neuer Mann ist ROBERT F. K. SCHOLTZ; seine Technik, die sehr an Slevogts prickelnden Vortrag erinnert, ist nicht neu. Schließlich sei noch ein feines Bild von dem verstorbenen Dresdener WILHELM CLAUS genannt, das eine lichtdurchflossene Backstube darstellt.

Die neueste Richtung in der Malerei ist leider durch keine starke Persönlichkeit vertreten. WILLI JAECKEL erregt mit der großen Komposition „Sturmangriff" einiges Aufsehen. Er gibt die Schrecknisse des Krieges in einer realistischen Art wieder, die fatalerweise an Wiertz und Wereschtschagin erinnert; die verkrampften Bewegungen der Figuren können nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Aufbau des Bildes recht akademisch ist. Origineller und überzeugender wirken drei große Bilder von FRANZ HECKENDORF. Sein „Uebergang über die Angerapp" bringt die Stimmung des Krieges und die Bewegungen der Massen anschaulich zum Ausdruck (Abb. S. 139). GEORG WALTER RÖSSNER lenkt durch die lebhaft gegliederte schwungvolle Komposition „Schiffer und Bauern" (Abb. S. 140) und durch ein feines Damenbildnis die Aufmerksamkeit auf sich.

Unter den *Plastikern* steht FRANZ METZNER obenan (Abb. S. 143). Viele seiner Bildwerke sind als Schmuck von Bauten geschaffen und rechtfertigen somit die Verwendung breiter glatter Flächen und ganz einfacher Umrißlinien. Leider sind aber auch unter seinen kleineren Plastiken nur wenige, die sich durch gegliedertere Haltung und vertieften Ausdruck von solchen überstilisierten dekorativen Gebilden unterscheiden. Von MARTIN MÜLLER fällt der ausdrucksvolle Torso eines schön bewegten weiblichen Aktes auf (Abb. S. 137). Das „Stehende Mädchen" von FRITZ HUF ist eine talentvolle Arbeit, reicht aber nicht an des Künstlers gute Porträtköpfe heran.



FRITZ SCHIDER WEIHNACHTEN BEI LEIBL

Ausstellung der Berliner Secession — Mit Genehmigung der Galerie K. Haberstock, Berlin



KARL STRATHMANN FRÜHLING
Ausstellung der Berliner Secession

NEUE KUNSTLITERATUR

Dresdner, Albert. Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie. Erster Teil: Die Entstehung der Kunstkritik. Brosch. M 8.—, gebd. M 9.—. München 1915. F. Bruckmann A.-G.

Es ist ein bedeutsames Zeichen unserer wissenschaftlichen Epoche, daß nach langen Jahren systematischer und formal-biologischer Forschungen Fragen allgemeiner methodischer Natur einen breiteren Platz beanspruchen. Dies gilt auch für die historischen Geisteswissenschaften, für die nunmehr — nachträglich — eine festere Grundlage und ein klareres Gefüge geschaffen werden soll und insbesondere für den jüngsten Zweig derselben, für die Kunstwissenschaft.

Eine Geschichte dieser als Wissenschaft verhältnismäßig jungen, in ihren Anfängen aber bis in das Altertum zurückreichenden geistigen Betätigung ist noch nicht geschrieben, dürfte auch genetisch, wie pragmatisch aufgefaßt erheblichen Schwierigkeiten begegnen. Denn die Beschäftigung mit künstlerischen Gebilden kann, ehe sie sich zur Wissenschaft verdichtet, — aber auch dann noch —, aus sehr verschiedenen Geistesrichtungen entspringen. Es wäre aus vielen Gründen wichtig und aufklärend, eine Entwicklung der Kunstanschauung aufzudecken und — wenn auch nur in großen Zügen — festzulegen. Aber die Bedingungen des Wandels gehen nicht nur auf rein ästhetische Formulierungen zurück, sondern verquicken sich mit sozialen, ökonomischen, theoretisch-philosophischen Fragen allgemeiner Natur, ohne die sich ein Gesamtbild nicht gewinnen läßt.

Unterdessen sind Einzeluntersuchungen, wie sie besonders von Julius v. Schlosser für Mittelalter und Renaissance in mustergültiger, geistvoller Weise geleistet worden sind, notwendig und sehr willkommen. Ebenso auch weiter ausholende, die ganze Entwicklung zusammenfassende Darstellungen, die

sich meist auf eine einzige geistige Linie des Gebietes beschränken, wie das eben erschienene Buch von Albert Dresdner „Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie". Einer der Exponenten, die den Wandel der Kunstanschauung nach außen hin dokumentieren, ist durch dieses Buch festgelegt und auf das Sorgfältigste untersucht. Damit ist ein großer Schritt weitergetan.

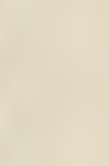
Eine Kunstkritik im heutigen, engeren Sinne findet sich erst im 18. Jahrhundert vornehmlich in Frankreich. Dresdner legt hierauf und auf die glänzende Gestalt Diderots mit Recht den Hauptakzent. Erst in dieser Epoche gewinnt das Laienurteil die ihm zukommende (mitunter freilich auch sehr verdachte) publizistische Stellung. Was vorhergeht, ist wesentlich eine ebenfalls sehr dankenswerte Darlegung des historischen Verhältnisses von Künstler und Publikum. Alles — was hervorgehoben werden muß — auf genauer Kenntnis der Quellen beruhend.

Ein zweiter Band soll die Geschichte der Kritik im 19. Jahrhundert, ein dritter die Theorie der Kunstkritik bringen. W. Fr.

Albrecht Dürer: Handzeichnungen. Herausgegeben von Heinrich Wölfflin. Gebd. M 12.—. München 1914. R. Piper & Co.

Wir entbehrten bisher neben der großen, einstweilen auf fünf Folianten angewachsenen Monumentalausgabe der Zeichnungen Dürers eine Handausgabe ausgewählter Dürerischer Handzeichnungen. Heinrich Wölfflin hat in einer sehr schönen Publikation des Verlags Piper versucht, das Entbehrte zu geben. Möglich allerdings, daß seine Art, die Zeichnungen Dürers zu vermitteln, nicht jeden zufriedenstellt. Die allgemeine Charakteristik des Stils Dürerischer Zeichnungen, auf die es bei einem wohl der breiteren Oeffentlichkeit gewidmeten Buch besonders angekommen wäre, nimmt wenig Raum ein: vier Seiten nur von immerhin dreiundzwanzig gehören der Darstellung einer allgemeinen Entwicklungsgeschichte der Dürerzeichnungen, dem Nachweis sachlicher und zeitlicher Unterschiede in seinem Stil. Der übrige Text ist der Spezialanalyse einzelner Zeichnungen gewidmet und nicht ohne einen leicht philologischen Geschmack, der Fremdere verstimmen könnte. Nun wird freilich jeder, der sich mit Dürers Zeichnungen befaßt, sehr rasch erkennen, daß die Beschäftigung mit diesen Zeichnungen eben wesentlich eine sozusagen philologische Freude ist und daß die Liebe zu diesen Blättern von selbst zu sehr speziellen fachlich-kritischen Betrachtungen drängt. Gleichwohl hätte die Spezialanalyse vielleicht doch besser mit den hinter den Zeichnungen angefügten Erläuterungen verbunden werden können. Das beneidenswerte Talent Wölfflins, Grundtatsachen der Kunst und Grundfragen des Geschmacks mit breiter, eindringlicher und zugleich vornehmer Kraft zu bezeichnen, würde dann eine ganze Einleitung zu einer sehr gelungenen Auswahl von Zeichnungen beherrscht haben, während es jetzt, in der philologischen Kommentierung, verhältnismäßig wenig hervortritt. Am Schluß erhebt es sich wieder wie am Anfang. Das Buch mündet in die Frage nach der Relativität des Wertes Dürerischer Zeichnungen. Die Frage mußte nicht nur am Anfang und am Schluß erscheinen, sondern das Thema der Einleitung bilden. Vor allem interessiert uns ja, was die Zeichnungen etwa im Verhältnis zu Rembrandt sind — Wölfflin berührt die Frage — und was sie für das künstlerische Verlangen der Gegenwart sozusagen grundsätzlich gelten. Trotz mancher Vorbehalte wird man das Buch indes zu den wichtigsten Publikationen der letzten Zeit zählen und es in jeder kunstgeschichtlichen Hausbibliothek verwahrt, bei jeder Gelegenheit geschenkt wünschen. Die Reproduktionen sind gut und bringen die Juwele Dürerischer Zeichenkunst; eine Zeichnung ist farbig reproduziert; die Gestalt des Buchs ist stattlich.

W. H.

EMIL POTTNER PERLHUHN

Ausstellung der Berliner Secession

MAX KLINGERS STUDIEN

„Die Zeichnung als Vorbereitung der Malerei entspringt der Notwendigkeit des Studiums.“ Also sagt MAX KLINGER in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“, die vor mehr als 20 Jahren erschien und berechtigtes Aufsehen erregte. Und weiter lesen wir in dieser Schrift: „Der Kern und Mittelpunkt aller Kunst, an den sich alle Beziehungen knüpfen, von dem sich die Künste in der weitesten Entwickelung loslösen, bleibt der Mensch und der menschliche Körper. Allein die Darstellung des menschlichen Körpers kann die Grundlage einer gesunden Stilbildung geben. . . . Das Studium und die Darstellung des Nackten sind das A und das Ω jeden Stils . . . Es kann für jeden, der der höchsten Aufgabe der Kunst, den menschlichen Körper zu bilden, aufrichtig gegenübertritt, keine Frage sein, daß der ganze unverhüllte Körper ohne Lappen, ohne Fetzen die wichtigste Vorbedingung einer künstlerischen Körperentwickelung ist.“

An diese Sätze aus der Schrift, in der Max Klinger mit so viel Temperament, Kenntnis und Scharfsinn seine Kunstauffassung darlegt und verteidigt, wurden wir lebhaft erinnert, als wir das neue Werk durchblätterten, das der Künstler soeben im Verlag der Galerie Ernst Arnold veröffentlicht hat: *Zwanzig Zeichnungen zu Bildern, Plastiken und Stichen in mehrfarbiger originalgetreuer Wiedergabe.* Der Satz von der Notwendigkeit des Studiums ist für Klinger keine hergebrachte leere Redensart. Er hat die Natur, den menschlichen Körper, stets mit Eifer, ja mit wahrer Inbrunst studiert und kennt ihn in- und auswendig. Jedes seiner großen Werke, die Gemälde wie die Skulpturen, ist durch Studien und Zeichnungen auf das sorgfältigste vorbereitet, und was das für Zeichnungen sind, was für wahrhaft bewunderungswürdige Kunstwerke sich in diesen Studien verbergen, die doch nur Mittel zum Zweck sein sollen, das ersieht man aus diesen zwanzig Zeichnungen, die an Kunst der Wiedergabe wohl das Höchste darstellen, was die vervielfältigende Technik je geleistet hat. Nicht bloß Laien und Kunstfreunde, sondern der Meister selbst ist schon gelegentlich getäuscht worden, indem er die Nachbildung für die Urzeichnung hielt. Der Künstler hat selbst die Herstellung jedes der zwanzig Blätter in Licht- und Steindruck überwacht und nicht geruht, bis alles und jedes bis auf die kleinste Kleinigkeit vollendet war. Ein wahrer Triumph der nachbildenden Kunst!

Wir tun hier einen Blick in die Werkstatt des Künstlers. Die großen bekannten Werke Max Klingers werden vor unseren Augen auf ihren Vorstufen lebendig, und auch Vorstudien zu noch unvollendeten Werken treten uns entgegen. Da sehen wir z. B. die Studie zum Homer für das große Wandgemälde in der Aula der Universität zu Leipzig, dann vier Studien zu den Wandgemälden im Treppenhause des Leipziger Museums, die leider auf der Stufe von Entwürfen stehengeblieben sind, männliche Rückenakte zum Kampf in der Brahmsphantasie, weibliche Akte zu einer Zimmerdekoration, zu einem Meerfries, zu einer marmornen Gewandfigur usw. Eine prächtige Beleuchtungsstudie erinnert uns an den Klingerschen Satz: „Ein ruhender menschlicher Körper, an dem das Licht in irgendeinem Sinne hingleitet und keinerlei Gemütsbewegung ausgedrückt sein soll, ist — vollendet gemalt — schon ein Bild.“ Ja — auch schon, wenn er so vollendet gezeichnet ist, wie dieser. Und bei den prachtvollen Gewandstudien wird uns die Wahrheit von Klingers Satz offenbar, daß über allem Sichtbaren der Zauber individuellen Lebens ruhe. Soweit sind sie entfernt von jedem Schema „klassischen“ Faltenwurfes, so reizvoll sind sie in dem zufälligen und doch durchaus begründeten Fall des sich anschmiegenden und verdrückenden Stoffes.

Kurzum — der Kenner findet in diesen Blättern immer neuen Anlaß zum künstlerischen Genießen nach verschiedenen Seiten. Noch sei bemerkt, daß der Künstler jedes einzelne Blatt handschriftlich als zu dem Werke Studien gehörig bezeichnet hat, daß ferner das Titelblatt eine Originalradierung aufweist, darstellend ein Weib in blühender Jugendschönheit am Meeresstrand, das sich selbst bewundernd betrachtet. Der Vorzugsausgabe aber — Nr. 1—50 zu 500 M. — wird auch noch eine Originalradierung „Meereszug“ beigegeben, die ausschließlich für diese gedruckt und sonst nicht im Handel zu haben ist. Die zauberische Anziehungskraft des Meeres ist hier symbolisch dargestellt durch ein prangendes Weib, das im Vordergrund über die Wogen dahinschreitet, während dahinter über eine langhinziehende Meereswelle eine Reihe Männer voll Staunen und Sehnsucht auf das unerreichbare Meereswunder hinschauen. Eine ganz eigenartige Vision tritt uns in diesem Blatte entgegen, ein echter Klinger! Ist im übrigen das neue Werk Max Klingers ganz anderer Art, als was er uns in seinen Folgen von Radierungen bisher geboten hat, so ist es doch in seiner Art so vollendet, daß es sicherlich bei allen Freunden des Künstlers vollen Anklang finden wird.

PAUL SCHUMANN



MAX KLINGER ZEICHNUNG

Aus der Mappe „Zwanzig Zeichnungen von Max Klinger". Verlag Galerie Ernst Arnold, Dresden



MAX KLINGER ZEICHNUNG

Aus der Mappe „Zwanzig Zeichnungen von Max Klinger". Verlag Galerie Ernst Arnold, Dresden



MAX KLINGER ZEICHNUNG

Aus der Mappe „Zwanzig Zeichnungen von Max Klinger". Verlag Galerie Ernst Arnold, Dresden



MAX KLINGER ZEICHNUNG

Aus der Mappe „Zwanzig Zeichnungen von Max Klinger". Verlag Galerie Ernst Arnold, Dresden



ALBERT WEISGERBER † SELBSTBILDNIS

Aus dem Besitz der Galerie Caspari, München

ALBERT WEISGERBER †

Von Wilhelm Hausenstein

„Auf Ihre Zeilen vom 29. IV. habe ich Ihnen zu erwidern, daß ich bis jetzt nicht einen Strich gezeichnet, noch irgend welche Entschlüsse bez. Verarbeitung dieser furchtbaren Eindrücke gefaßt habe. Sollte später irgend etwas entstehen, was auf die Erlebnisse dieser Zeit zurückzuführen ist, so will ich mich gern mit Ihnen in Verbindung setzen. Einstweilen bin ich nur Soldat“.

Feldpostkarte Weisgerbers an die Redaktion dieser Zeitschrift. Geschrieben 6 Tage, bevor ihn in Flandern die tödliche Kugel traf.

Der Name Weisgerber erscheint beinahe als das Symbol der jüngeren Münchner Kunst. Einstimmig, selbstverständlich, wählte ihn vor nun zwei Jahren — in einer glücklicheren Zeit, wo niemand an die Möglichkeit solchen Endes dachte die Neue Münchener Secession zu ihrem Präsidenten: sie selbst die wichtigste Organisation der Jüngeren in München, und anerkennend, daß die Kunst Weisgerbers in dieser Stadt und über ihre Grenzen hinaus wohl die ebenmäßigste Zusammenfassung der Möglichkeiten sei, die noch und schon im Gesichtsfeld der Zeit lagen.



ALBERT WEISGERBER † SOMALIFRAU

Kgl. Neue Pinakothek, München



ALBERT WEISGERBER † ABSALOM

Die Einschätzung ist berechtigt: in dem angedeuteten Sinne zum mindesten, daß dieser Maler von den Ueberlieferungen älterer Münchner Schulen zu den neuesten Bewegungen in der europäischen Kunst überleite und so Vergangenes wie Kommendes fast gleich umgreife. Denn dieser Tote war kein radikaler Modernist: nicht einer jener Revolutionäre, die in der Kunst Throne und Altäre umstürzen. München ist nie die Stadt solcher Rebellen gewesen. In ihr betonen sich Zusammenhänge; Zerreißungen sind ihr fremd.

Doch handelt es sich nicht einfach um Kompromisse. Der Tatbestand ist vielmehr durch edlere Worte zu bezeichnen: man muß von Pietät, von jenem durch ein Jahrhundert, ja durch drei Jahrhunderte begründeten Empfinden für Tradition sprechen und muß der Nähe Italiens gedenken, die auch entschlossene Neuerer jederzeit durch den Zauber klassischer Maße band.

Auch handelt es sich bei Weisgerber nicht um einen Mangel an persönlicher Entschließung, an persönlicher Unbefangenheit und an persönlichem Vermögen. Wahrscheinlich zwar: ihm wäre eine tiefer eindringende Fühlung auch mit den letzten künstlerischen Folgerungen unserer Zeit heilsam gewesen. Daß aber Weisgerber einer der ersten war, die in Deutschland die Einflüsse Cézannes und des Greco, auch van Goghs und Gauguins verarbeiteten und, etwa wie in Frankreich Maurice Denis, auf die stille Größe, auf die von allem technischen Sport freie Einfalt des Bruders Angelico von Fiesole hinweisen — dies beweist genug für die Freiheit seiner Sinne und für das im besten Verstand Allgemeine seines Gefühls. Schließlich war es, nimmt man die Dinge einfach historisch, doch Weisgerber, der gleich einem Führer einer im Bann der Secession erzogenen, noch nicht zu sich selbst erwachten Münchner Jugend — und nicht nur der Münchner Jugend — die größeren Meere zeigte.

In Wahrheit: so kurz dies Leben war, so hat es doch die eigentlichste Aufgabe angegriffen, die ihm gestellt sein konnte: von einer allmählich veräußerlichten Pflege des Malerischen, das in Deutschland die neunziger Jahre bewegt hatte, und von einer unzureichenden Auffassung des Monumentalen, die um die-



ALBERT WEISGERBER † JEREMIAS



ALBERT WEISGERBER † KREUZIGUNG



ALBERT WEISGERBER † BADENDE MÄNNER IM WALDE



ALBERT WEISGERBER † EISLAUF

selbe Zeit oder wenig später bei uns Geltung hatte, mutig, wiewohl nicht ohne jegliche Achtung fortzugehen, das Malerische zu vergeistigen, das Monumentale in dies vergeistigte Malerische aufzulösen, dem Profanen, das noch um 1900 — als Weisgerber begann — die Regel der Kunst gewesen war, Heiliges entgegenzustellen, das Spezielle der Heimat in den Strom des Universalen zu leiten, Ausgelebtes am Weg zu lassen und vom Zeitgenössischen das in aller Welt Bedeutsamste an die Spitze zu stellen.

Unmittelbar neben dem Suchen nach sachlich und räumlich weiten Horizonten ging bei Weisgerber wiederum das Verlangen nach einem ausgeprägten und führenden Dasein in der Heimat. Die Verbindung beider Ziele mußte gerade ihm erreichbar sein. Als Pfälzer stand er von Hause aus im Bezirk alter französischer Formen. Aber wohl war er durchaus Deutscher. Er nahm das Schicksal des Krieges gegen Westen fast ohne Widerspruch auf sich. Seine Freunde bilden ihn im Gedächtnis mit blauen Augen, dunkelblondem Haar, breiter, fast athletischer Naturhaftigkeit, ungespaltener sinnlicher Fülle, ohne die Zeichen der Verderbtheit, mit den Zügen unbändiger und robuster Fröhlichkeit, zugleich mit den Merkmalen innen wohnender Empfindsamkeit, Melancholie, Religiosität. Wie er als Mensch Deutscher war, Deutscher in Schwächen und Stärken, so bewahren seine maßgebenden Bilder — die in der Ambition entscheidenden, nämlich die nach Paris, nach 1906 — alle gegenüber den heranströmenden Schönheiten Cézannes oder des Greco einen festen Stand. Hier behauptet sich der Eigenwille der Person und ihrer ersten künstlerischen Herkunft. Die letzten Einsichten in die Großen mögen noch fehlen, aber die beharrliche persönliche Hal-

tung, die der von größeren Problemen ergriffene Künstler wahrt, ist eine seltene und wohltuende Eigentümlichkeit.

Endlich ist wahr: er fiel im Krieg, als er anfing, seine Kunst zu vollenden. Seine Kunst ist Fragment. Die Tragik dieser Fügung wird für jedes seiner Bilder, am meisten für die spätesten, zur Glorie.

Sein Werk, das in sich selbst ein beträchtliches Maß von Klärung erreicht hatte, empfängt von seinem menschlichen Schicksal den Adel des Fertigen. Täglich mehr schließen sich dem nachtrauernden Blick Mensch und Bild zu einer festen Tatsache zusammen. Deutlicher von Tag zu Tag wird die Stellung sichtbar, die dieser Tatsache im Zusammenhang deutscher und allgemeiner Kunstgeschichte eingeräumt ist. Beide — Mensch und Werk — bezeichnen trotz aller Vorbehalte, die wir und sie selber machen mögen, mit nicht gewöhnlichem Nachdruck den historischen Augenblick, in dem die deutsche Kunst und alle gute Kunst, emporstrebend vom Naturalistischen, vom Technischen, vom Zünftig-Lokalen und von einer mehr literarischen als formalen Größe, zu einem Gipfel europäischer Freiheit und wirklich fühlender Anschauung anstieg: beide bezeichnen eindringlich die Kunst vom Vorabend des Kriegs.



ALBERT WEISGERBER † AKT IM FREIEN



ALBERT WEISGERBER † BILDNIS



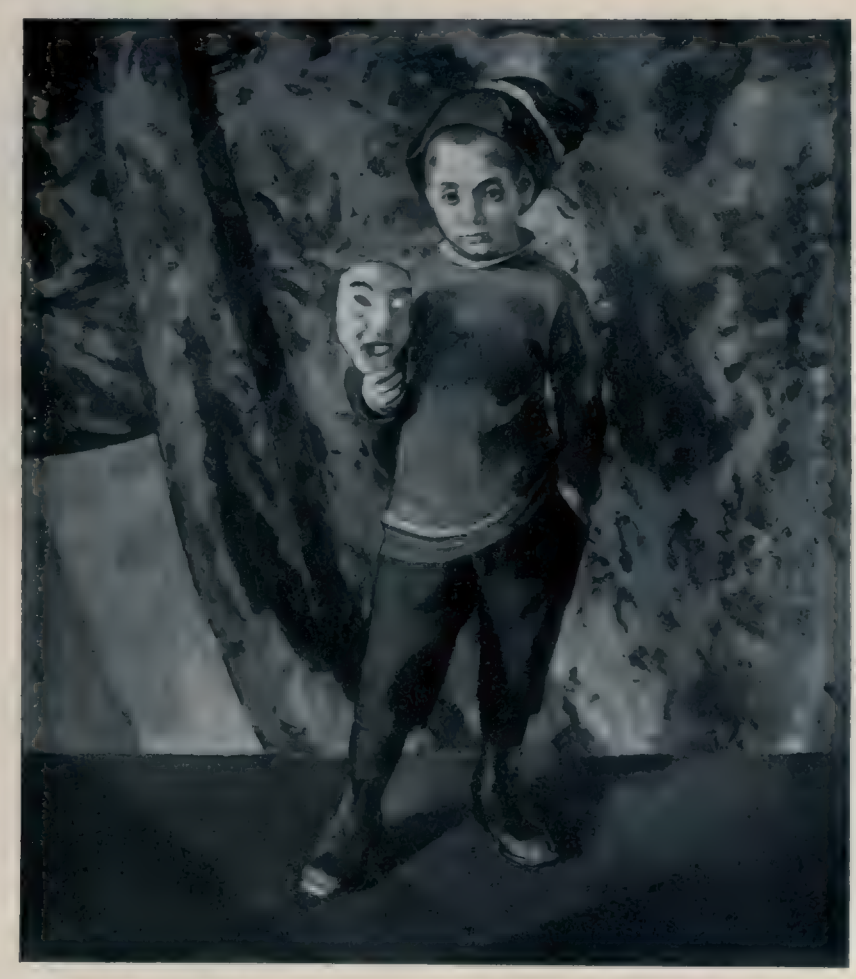
ALBERT WEISGERBER † HEILIGER SEBASTIAN

VON AUSSTELLUNGEN

BERLIN. Das Interesse des Publikums für die bildende Kunst hat während des Krieges nicht im geringsten abgenommen und diese Liebe äußert sich nicht bloß platonisch: man kauft auch. Auf den Kunstauktionen werden hohe Preise erzielt und in der Secessionsausstellung, die sich eines recht regen Besuchs erfreut, sind verhältnismäßig viel Ankäufe gemacht worden. In Anbetracht dieses Interesses möchte man daher fast bedauern, daß die Kunstsalons zum größten Teil Ausstellungen von Werken anerkannter älterer Meister bringen, statt jüngeren Künstlern, die noch nicht in gesicherter Position sind, die Gelegenheit zum Verkauf zu bieten. Nachdem man in den vergangenen Monaten retrospektive Ausstellungen der Werke von Liebermann, Slevogt, Corinth und Trübner zu sehen bekam, findet augenblicklich bei *Gurlitt* eine THOMA-Ausstellung statt, und *Cassirer* veranstaltet eine Ausstellung bedeutender Werke von Ferdinand von Rayski, über die noch ausführlich gesprochen werden soll. Die Gurlittsche Thoma-Ausstellung enthält Werke, die zum großen Teil aus Frankfurter Privatbesitz stammen. Nachdem in früheren Jahren in Karlsruhe, in Frankfurt, in der Berliner Secession und an anderen Orten umfangreiche Vorführungen der Werke Hans Thomas stattgefunden haben, müßte man annehmen, daß die Ausstellung bei Gurlitt nichts Neues und Überraschendes zu bieten hat. Tatsächlich wirkt aber diese Ausstellung durch die Art der getroffenen Auswahl ebenso überraschend wie neu. Von dem reichen und vielgestaltigen Werke Thomas wurden nur solche Arbeiten herangezogen, die rein malerische Probleme behandeln. Bisher glaubte man, nur unter den frühen Werken des Meisters derartige streng malerische Schöpfungen finden zu können. Wenigstens wurde von Kunstschriftstellern, die auf den Impressionismus eingeschworen sind, stets der Hauptwert auf gut gemalte Jugendschöpfungen gelegt, in denen der gemütvolle gegenständliche Inhalt, der anekdotische Stoff kaum enthalten ist. Die Ausstellung bei Gurlitt beweist, daß Thoma auch in späteren Jahren noch eine stattliche Reihe von Bildern geschaffen hat, für

deren Gestaltung ein sinnliches Erlebnis der primäre Anlaß war, zu denen der Künstler durch farbige und lineare Erscheinungen und nicht durch eine poetische Idee angeregt worden ist. Wenn Thoma in einer idyllischen Landschaft, die um des schönen farbigen Klanges des tiefblauen Himmels und einer grünen Wiese willen gemalt worden ist, zuletzt noch die heilige Familie anbringt, oder vor einen prachtvoll gemalten dunkelgrünen Waldabhang einen verträumten Eichendorffschen Waldhornbläser setzt, so fassen solche Figuren nur nochmals die Stimmung symbolisch zusammen, die schon durch die Mittel der Malerei im Bilde erreicht worden ist. Sie erwachsen aus der malerischen Stimmung als etwas Natürliches und sind keine äußerlichen literarischen Zutaten. Und so sieht man hier friedliche Täler, die von einem silbern schimmernden Bach durchflossen sind, Ebenen, über denen behäbige Wolken lagern, Landschaften vom Rhein, aus dem Schwarzwald und vom Main, die alle vorzüglich gemalt sind, und aus denen zugleich die Weise eines Volksliedes oder die Stimmung eines Märchens herausklingt, ohne daß diese Stimmungen durch Vorgänge stofflicher Art aufdringlich erläutert worden sind. —

Die durch den Krieg angeregte intensive Beschäftigung mit der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts hat zu einigen merkwürdigen „Entdeckungen" geführt: es tauchten in Berlin von Ludwig Knaus, Paul Meyerheim und Louis Kolitz, von Anton von Werner, Christian Kröner und anderen mäßigen Künstlern überraschend gute Jugendwerke auf, die in der malerischen Qualität an Werke des Leibl-Kreises erinnern. Es wäre töricht, wenn man aus diesem Grunde etwa Meyerheim auf eine Stufe mit Leibl, Trübner oder Schuch stellen wollte. Die geniale Fähigkeit dieser Künstler beruht nicht zuletzt darauf, daß sie zeitlebens Kraft und Einsicht besaßen, künstlerisch Niveau zu wahren und ihre großen Anlagen immer reiner zu vervollkommnen, während jene anderen Maler nur allzu rasch von dem durch die Genialität der Jugend erreichten Niveau energielos herabsanken und dem Geschmack des Publikums entgegenkamen. Auch R. DAMMEIER, der augenblicklich bei Schulte mit älteren Arbeiten die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, gehört zu diesen Naturen. Sein „Biergarten in Bogenhausen" mit dem duftigen Blätterwerk und dem Spiel der huschenden Lichter, ein flockig und fließend gemalter hellgrüner „Klostergarten aus Hall" oder der „Klosterhof in Gries" sind für die Zeit ihrer Entstehung überraschend gut und fortschrittlich gemalt. Es ließen sich noch mehrere ganz an-



ALBERT WEISGERBER † KNABE MIT MASKE

sprüchslose Bildmotive aus den siebziger und achtziger Jahren nennen, bei deren Schilderung sich Dammeier, dessen Farben zuletzt schwer und bunt werden, als kultivierter und ungewöhnlich geschickter Maler erweist. — Die stilisierten Kriegsbilder von FRITZ ERLER, die man gleichzeitig bei Schulte sieht, sind in dieser Zeitschrift schon besprochen worden. Sonst sind noch einige weich behandelte Landschaften von KARL KÜSTNER und von BENNO BECKER Bilder aus Italien ausgestellt, die die übliche gedämpfte mattgrüne Farbengebung Beckers aufweisen. Unter den Werken Kasseler Maler verdienen nur die Landschaften HANS OLDES hervorgehoben zu werden, obwohl sich in ihnen die Kunst ihres Schöpfers weder von einer neuen noch von der besten Seite offenbart. — Im *Künstlerhause* sah man Arbeiten des verstorbenen Landschaftsmalers MAX UTH. Nur in Ausnahmefällen gelangen diesem Künstler so starke Werke wie das ruhige und klare Bild „Ein stiller Morgen". Seine übrigen Gemälde sind fast alle auf einen weichen, verschwommenen Ton gestimmt und zeigen, daß Uths Gestaltungsvermögen nicht ausreichte, den ihm liegenden Stimmungen im Bilde immer neue Reize zu verleihen. Einige seiner flotten Aquarelle sind geschickte Abschriften der Natur, die durch die Frische des unmittelbar festgehaltenen Erlebnisses anziehend wirken.



GABRIEL VON MAX
† 24. November 1915

WIEN. WILHELM VON BODE hat bei einem Wiener Besuche in der Galerie der Akademie *einen neuen Tizian* „Tarquinius und Lukrezia" festgestellt. Der soll schon als solcher vor sechs Jahren für rund 600 Kronen in einer öffentlichen Versteigerung angekauft worden sein. Jedenfalls war er bis heute weiteren Kreisen unbekannt geblieben. Das unfertige Bild zeigt die ganze, vollbewegte Macht der späten Meisterschaft Tizians und gehört in die Nähe der Münchner „Stäupung Christi". Wenn mit dem Vorfall, der — nicht durch Bodes Schuld — zu einem Prioritätsstreit ausgeartet ist, auch nur der bezweckte energische Hinweis auf den unhaltbaren Zustand dieser z. T. hochwertigen, arg vernachlässigten Sammlung erreicht wurde, ist für den Anfang genug des Heilsamen geschehen. Jetzt heißt es die gewonnene Moral entschlossen nützen.

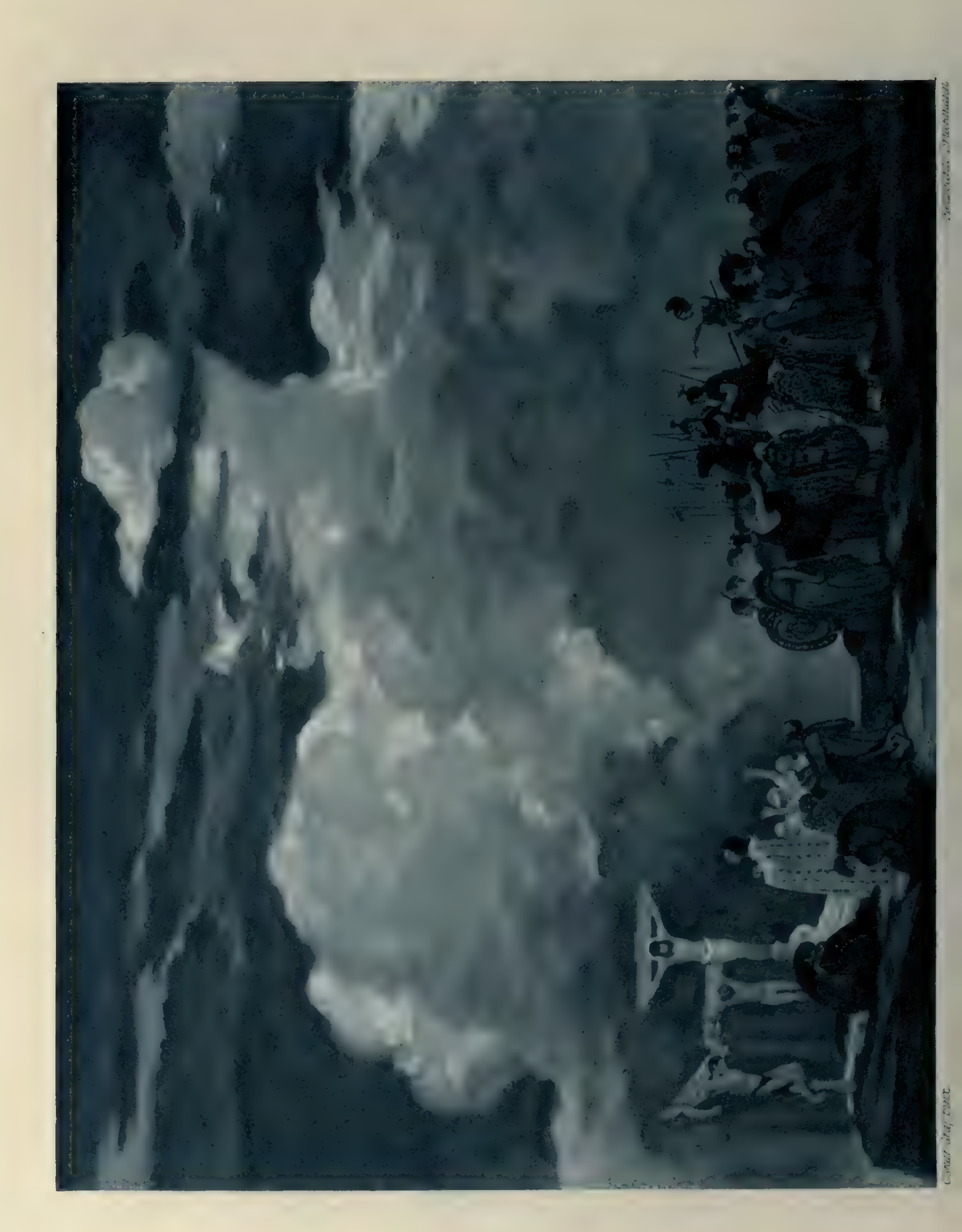
Die *Herbstausstellung im Künstlerhause* zeigt an beinahe 200 Stücken die gewohnte belanglos gefällige Gesamthaltung. Geschmack ohne Erregung, Können ohne Kunst. Die erbgesessene Gemeinform, das Spiel an der Oberfläche, hat ganzen Boden gewonnen. Nirgends ein Auftrieb. Man müßte denn seine unsicheren Spuren bei FRANZ WINDHAGER, ADOLF CURRY und OTTO HERRSCHEL suchen, die samt und sonders auf eine feinere Fleckenbewegung der Fläche lossteuern, wie sie etwa im Wege Boudins gelegen ist; nur daß sie der eine in fetteres Licht taucht, der zweite mit der Gebärde Puvis de Chavannes', der dritte mit der Romantik Schwinds lose verbindet. Aber das sind bloß skizzenhafte Versuche im kleinen Format. Von den anspruchsvolleren Stücken mögen die saftigen Stadtbilder ALFRED ZOFFS, die allerdings zwischen Chioggia und Nieuport am Yserkanal eine gleichmütige Lichthaltung bewahren, die Marionetten von LILLY CHARLEMONT, die doch wieder vernehmlich die Mundart Lizzis Ansinghs reden, JEHUDO EPSTEINS energischer „Trost", eine aus der Masse der Stilleben ragende „Studie in Gelb" von THERESE VON MOR und endlich EDUARD ZETSCHE herausgehoben werden, der innerhalb der hier heimischen Hemmung doch seine zarte Empfindung für die Behandlung der Bildfläche durchsetzt und in einem „Motiv bei Schloß Droß" wie in dem „Unkraut" übereinkommend kundgibt. Im übrigen die bekannten Namen mit Wiederholungen ihrer bekannten Qualitäten.

Die Ausstellung des Malers HEINRICH LANG (1831—1892) bei *Arnot* vermittelte die nähere Kenntnis eines eindringlichen Zeichners von vornehmer Farbhaltung, der in unbewegten Pferdebildern sein Bestes gegeben hat. — Seine Frau, TINA BLAU, die Erschließerin des sanften Sonnendämmers in der Praterau, die unter den Malerinnen Wiens gute Schule gemacht hat, wurde am 15. November, aus Anlaß ihres siebzigsten Geburtstages, in verdienter Weise herzlich gefeiert. EISLER

PERSONAL-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Am 24. November starb Professor GABRIEL VON MAX, nachdem es ihm noch vergönnt war, unter mancherlei Ehrungen am 23. August dieses Jahres seinen 75. Geburtstag zu begehen. Die Bedeutung des Künstlers für die Entwicklung der neueren deutschen Kunst liegt schon manches Jahrzehnt zurück. Als er aus Pilotys Atelier heraus seine ersten Gemälde in die Welt schickte, wirkten sie auf die Kunstfreunde nicht minder, als auf die breiten Schichten des Publikums. Fesselte jene das seltsame, etwas dekadente Kolorit mit seinen packenden Effekten, so war es bei diesen das Stoffliche, die phantastisch-sensationelle Stimmung, die sie anzog. Max liebte es von jeher, etwas Transzendentales auf seinen Bildern in die Erscheinung treten zu lassen. Er propagierte als Maler Ideen, ähnlich wie es der Belgier Wiertz tat, mit dem er sich überhaupt in manchem Zug berührt. Das starke Mitteilungsbedürfnis, der Wunsch, in brennenden Fragen des Tages auch seine Stimme zu erheben, ist die Quelle vieler seiner Bilder. Für Darwin und Häckel brach er als Maler manche Lanze, später warf er sich ganz dem Spiritismus in die Arme. Das ist auch die Zeit, da ihm ähnlich wie Albert von Keller die Stigmatisationswunder zum menschlichen und künstlerischen Erlebnis werden und ihm aus solchen Stimmungen heraus die ekstatische Jungfrau Katharina Emmerich wie eine moderne Heilige erschien. Dem Darwinismus huldigte er mit seinen Affenbildern, die ihm zugleich Gelegenheit zu mancherlei satirischen Ausfällen auf die Gesellschaft boten. Ganz seltsam muten daneben die schwärmerischen, weichen Mädchenköpfe an, im Typus zumeist an die böhmische Heimat des Künstlers gemahnend, etwas sehr blaß und später, wie das ganze Altersschaffen des Künstlers, in das Allzu-süße umschlagend. Das, was Max an dauernden Werten schuf, haben wir gelegentlich der Berliner Jahrhundert-Ausstellung erkannt: es sind jene Bilder aus seiner Frühzeit, die wie seine großen Haupt- und Staatsaktionen den morbiden Reiz eines unendlich überfeinerten Kolorits besitzen, aber sich im Gegenständlichen auf das Schlichte zu beschränken wissen, Abschilderungen angenehmer Zustände, aber keine Novellen sind.







CÄCILIE GRAF — IN DER RÖMISCHEN CAMPAGNA (RADIERUNG)

OSKAR UND CÄCILIE GRAF

Von Richard Braungart

Man spricht von Stimmungslandschaft wie überhaupt von Stimmung in der Natur und nimmt dabei wohl zumeist an, daß Stimmung — ein Grundelement der Romantik — den Dingen selbst anhafte, daß sie sozusagen eine Eigenschaft, und sogar eine wesentliche, der Natur sei. Bei genauerer Untersuchung wird das freilich zweifelhaft; und wir sind dann geneigt, zu glauben, daß der nicht ganz leicht erklärbare Zustand der Stimmung aus unserer eigenen Seele stamme, einer besonderen Veranlagung oder Konstellation des menschlichen Innern sein Vorhandensein danke und von uns erst auf die Dinge, vor allem auf die Natur, übertragen werde. Diese Anschauung hat sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich und



CÄCILIE GRAF — ETRUSKISCHES STÄDTCHEN (RADIERUNG)



OSKAR GRAF PROZESSION (RADIERUNG)

erhält eine gewisse Bestätigung auch durch die unendliche Verschiedenheit der Naturauffassung, die in den Werken der Kunst zum Ausdruck kommt. Für den Naturalisten und Realisten z. B. gibt es so etwas wie Stimmung nicht oder doch nur in einer Form, daß sie kaum mehr als solche zu erkennen ist. Diese Künstler achten peinlichst darauf, nur zu geben, was sie sehen, und wenn auch dieses selbst auf Grund der Verschiedenheit der Temperamente recht verschieden sein kann, so fehlt doch ihren Bildern jenes unbestimmte, gewisse Etwas, das also offenbar in der Natur nicht ohne weiteres zu finden ist. Der Romantiker hingegen sieht die Natur nicht nur mit den Augen, sondern auch mit dem Herzen und läßt dessen Zustände (Stimmungen) auf das Auge wirken; so betrachtet der Künstler in diesem Fall die Wirklichkeit zwar durch eine Art Brille, aber die Sehkraft wird dadurch gestärkt und das Auge erkennt Dinge, die andere niemals gewahr werden. Der romantische Künstler macht die Natur reicher, indem er ihr etwas vom menschlichen Wesen gibt; er schenkt ihr die Stimmung, und läßt — auch im Kunstwerk — besonders gerne den Menschen Träger und Verbreiter dieses Zustandes sein.

Es ist nicht allein dieses Moment, das uns bei der Betrachtung des reichen malerischen



OSKAR GRAF ASSISI (RADIERUNG)

und graphischen Werkes von OSKAR GRAF und CÄCILIE GRAF sofort und in seltener Stärke zum Bewußtsein kommt. Auch noch für etwas anderes ist dieses Künstlerpaar ein, fast hätte ich gesagt, schulmäßiges Beispiel. Man weiß, daß der Frauenkunst in sehr vielen Fällen nur deshalb keine höhere Bedeutung zukommt, weil sie dasselbe und meist sogar um einige Grade unbestimmter sagt wie die Männerkunst. Wirklichen Wert kann aber die Kunst der Frau nur dann haben, wenn sie uns über die Menschen und die Natur etwas verrät, das Männeraugen nicht zu sehen und Männersinne nicht zu erkennen vermögen; wenn sie also die Männerkunst ergänzt und unser Wissen von den Dingen erweitert und vertieft. Solche echte Frauenkunst gibt es, allerdings selten genug. Und hier haben wir ein Beispiel dafür. Oskar Graf und Cäcilie Graf haben im großen und ganzen das gleiche Stoffgebiet. Sie malen sogar manchmal die gleichen oder wenigstens nahe verwandte Motive. Aber es werden doch immer ganz verschiedene Bilder daraus. Zwar: der Oberflächliche wird ja wohl gelegentlich die Handschriften verwechseln. Wer sich aber erst einmal in die Eigenart eines jeden der beiden Gatten hineingesehen hat, der wird sich nicht mehr irren können. Im Gegenteil: er wird erkennen, daß hier tatsächlich das oben erwähnte Ideal erreicht ist: daß nämlich Frau Cäcilie Graf stets die spezifisch weibliche Auffassung des gleichen wie auch jedes anderen, nur von ihr allein gewählten Motivs gibt und daß durch dieses Nebeneinander beider Auffassungen unsere Kenntnis von dem Wesen solcher Motive wie des Künstlerischen im allgemeinen eine viel reichere wird als sie sonst sein könnte. Hier ist also die Frauenkunst nicht eine im Grunde überflüssige Wiederholung, sondern eine wertvolle, durch nichts anderes zu ersetzende Ergänzung der Männerkunst.

Vielleicht ist es etwas mehr als ein Zufall, wenn zwei Menschen, die sich so harmonisch zum Ganzen fügen, zueinander finden. Man muß das um so eher annehmen, als die Pfade Oskar Grafs und seiner Gattin sich erst nach mancherlei Umwegen kreuzten. Oskar Graf ist in Freiburg i. B. geboren, und nach seiner Vaterstadt hat er sich früher Graf-Freiburg genannt. Er sollte ursprünglich Kaufmann werden, aber günstige Umstände machten es doch möglich, daß er nach München ziehen und zunächst bei Knirr und bei Schmidt-Reutte, dann bei Adolph Hölzel (in München und Dachau) studieren konnte. Auch in Paris hat er die für einen deutschen Künstler der



OSKAR GRAF SOMMERTAG (RADIERUNG)



CÄCILIE GRAF EXLIBRIS (RADIERUNG)

OSKAR GRAF EXLIBRIS (RADIERUNG)

letzten Jahrzehnte unerläßlichen „Semester“, und zwar fleißig arbeitend, verbracht. Im übrigen findet man ihn meist in Dachau, wo eine für den Durchschnittsmenschen karge, für den Künstler aber unerschöpfliche und an Motiven aller Art überreiche Natur seine beste Lehrmeisterin geworden ist. Auch zu radieren hat er (um 1893) dort begonnen, und zwar ohne technische Anleitung. Ebenso ist er allein in die Geheimnisse der Aquatintamanier eingedrungen, die für sein gesamtes späteres, schon fast nicht mehr zu übersehendes Radierwerk die Grundlage wurde. Und man wird heute noch unbedingter wie früher der Meinung versierter Beurteiler zustimmen, daß Graf in der Behandlung ganz großer Platten wie vor allem in der Anwendung der Aquatintatechnik weder in Deutschland noch anderswo viele ernsthafte Konkurrenten habe. Er verwendet zuweilen auch Zinkplatten, die ein sehr tiefes Aetzen ermöglichen und mit denen man andere Druckergebnisse erzielt wie mit den meist üblichen Kupferplatten. Charakteristisch für seinen Radierstil ist der großzügige, breite, malerische Vortrag; Flächen in den verschiedensten Tonabstufungen bis zum tiefsten, an die alten Schabkunstblätter erinnernden, aber diese an Sattigkeit des Tones noch übertreffenden Samtschwarz wirken gegeneinander und erzeugen jene zauberhaften Effekte, die durch den Gegensatz und Ausgleich von Schwarz-Weiß, durch das Spiel und Gegenspiel von Dunkel und Hell entstehen und der Farbe vollständig entraten können, vielleicht auch deshalb, weil die farbige Illusion solcher Arbeiten, trotz ihrer Farblosigkeit, oft stärker ist wie die der buntesten Bilder.



CÄCILIE GRAF EXLIBRIS (RADIERUNG)



OSKAR GRAF KORNERNTE (RADIERUNG)



OSKAR GRAF HERANZIEHENDES GEWITTER (RADIERUNG)



OSKAR GRAF GEMÜSEMARKT (RADIERUNG)



CÄCILIE GRAF VENEZIANISCHE BRÜCKE (RADIERUNG)

Dieser flächige, die Einzeldinge zu Gruppen zusammenfassende Stil ist auch den Bildern Grafs eigen, von denen man sagen kann, daß sie sich zu seinen Arbeiten, die den gleichen Motivkreis abwandeln, verhalten etwa wie die Instrumentierung eines Musikstückes zu seiner Urform im Klaviersatz. Damit soll aber nicht behauptet werden, Grafs Bilder seien kolorierte Radierungen. Es soll nur auf den Stärkeunterschied der malerischen Wirkung hingewiesen sein. Im übrigen ist Graf wohl ein ebenso ursprünglicher Maler, als er ein elementarer Radierer ist. Der mehrfach erwähnte Stoffkreis Grafs aber wird am klarsten und einfachsten mit dem Wort Stimmung umschrieben, mit dessen Begriff wir uns ja weiter oben, gleich zu Beginn dieser Ausführungen, beschäftigt haben. Man versteht darunter freilich allerlei, zuweilen auch eine gewisse Sorte Sentimentalität, die das Unbehagen aller feiner Empfindenden erregt. Man braucht wohl nicht zu versichern, daß es sich hier nicht um solche Surrogate, sondern um starke, echte Seelenströmungen handelt, von denen die Natur und das lebende Modell wie von einem geheimnisvollen Licht durchdrungen sind. Und dieses vollkommene Erfülltsein der Umwelt von unseren Gefühlen, das vielleicht einige Aehnlichkeit mit der Vertonung eines Textes hat, ist eben das, was wir Stimmung im besten Wortsinn nennen. Der Künstler stellt zum Beispiel ein Mädchen in Halbfigur (Profil) gegen einen von phantastischen Wolkenbergen überragten Baumhintergrund, durch den nicht selten noch ferne Hügelketten oder ein Flußtal etwa von der Art des romantischen Isartals schimmern. Und sofort ist der erwähnte Eindruck da. Wir wissen es selbst kaum, wie es geschieht, und ahnen nur, daß die Harmonie, mit der alle diese Elemente zusammenklingen, ohne daß wir irgend einen Mißton hören müssen, der von unkünstlerischen oder außerkünstlerischen Absichten herkäme, die Ursache der edlen Wirkung ist. Und was bei diesem für Graf typischen Motiv sich ergibt, das geschieht auch bei allen



OSKAR GRAF — AM BRUNNEN (RADIERUNG)



CÄCILIE GRAF VENEDIG (RADIERUNG)

andern, mag nun ein geharnischter Ritter oder eine schöne, verträumte, junge Frau die Stelle des Kindes einnehmen. Man wäre aber im Irrtum, wollte man nun glauben, daß diese Gestalten im Organismus des Bildes (oder der Radierung) gar nichts anderes zu tun hätten als Stimmung zu erzeugen. Graf wäre nicht der aus dem Urquell des Künstlerischen schöpfende Meister, der er ist, wenn er nicht auch bildarchitektonische Absichten damit verbände. Am deutlichsten wird das, wenn er in einem Park den horizontalen Linien der Beete, Bänke, Hecken usw. einige hohe, schlanke, in bauschige, faltige Gewänder gehüllte Frauengestalten als kräftige Vertikale entgegenstellt, oder in seinen großen dekorativen Gruppenbildern mit Barock- oder religiösen Motiven. Es ist sehr lehrreich, diese Bilder auf Raumgliederung, Verteilung von hellen und dunklen Flecken und dergleichen zu studieren. Und es spricht wohl am allerstärksten für Grafs Künstlertum, daß man das kann, ohne die Stimmungswerte der Bilder anzutasten oder gar außer Wirksamkeit zu setzen. Hier ist eben alles so fest und sicher verankert, daß sich eins aus dem andern von selbst ergibt; das Ganze aber stellt einen richtigen, gewachsenen Organismus aus Form und Farbe, aus malerischen und Stimmungswerten dar.

Es sieht so aus, als hätten wir über diesen Ausführungen, die nur Oskar Graf zu gelten schienen, Cäcilie Graf vollständig vergessen. Wer aber den Sinn dessen, was eingangs über das Verhältnis der echten Frauenkunst zur Männerkunst gesagt worden ist, richtig erfaßt hat, wird bemerkt haben, daß jedes Wort über Oskar Grafs Kunst in einem bestimmten, modifizierten Sinne auch auf Cäcilie Graf anwendbar ist. Man müßte also eigentlich alles wiederholen und nur jeweils die erforderlichen Einschränkungen oder Zusätze machen, um ein richtiges Bild ihrer Kunst zu erhalten. Das erübrigt sich aber aus dem eben genannten Grunde. Die einzige wirklich nötige Ergänzung ist einiges Biographische, das hier noch folgen möge. Cäcilie Graf ist in Erlangen als Tochter eines Universitätsprofessors geboren. Sie war erst nur Malerin, studierte in München bei Gabriel Max und Nikolaus Gysis und lebte, wie ihr Gatte, abwechselnd in München und Dachau. Auch sie ist in der Strichradierung, in der sie sich einige Jahre früher wie Oskar Graf zu versuchen begann, Autodidaktin; in der Behandlung der Aquatintatechnik ist sie Schülerin ihres Mannes. Gleich diesem hat sie neben allerlei Figürlichem (rein Landschaftliches ist seltener) zahlreiche Städteansichten radiert und u. a. für eine Mappe „Venedig" Blätter von hohem technischen und künstlerischen Reiz beigetragen. Auch anmutige, sinnvolle Exlibris, Neujahrskarten und sonstige Gelegenheitsarbeiten schuf sie, abwechselnd mit ihrem Gatten. Und wenn dieser in seinen großen Blättern mit Motiven aus Industrieanlagen und neuestens in seinen Ra-





OSKAR GRAF — DACHAUER BÄUERINNEN (ÖLGEMÄLDE)

dierungen vom westlichen Kriegsschauplatz sich so etwas wie eine Spezialität geschaffen hat, so sind Tiere eine besondere Liebhaberei von Cäcilie Graf. Vielleicht geht man nicht fehl, wenn man diese ihre Vorliebe u. a. auch auf gründliche ostasiatische Studien zurückführt, deren Spuren man in der Motivbehandlung, in der Raumanordnung und gewissen stilistischen Einzelheiten ihrer Arbeiten öfter zu erkennen glaubt. Und es ist ganz gewiß nicht nur die „Pflicht des Chronisten“, die mich veranlaßt, zum Schluß auch noch der plastischen Arbeiten der Künstlerin zu gedenken; denn gerade in diesen Aktfigürchen, die sie zu ihrem Zeitvertreib aus freier Hand modelliert (sie nennt sie ihren Strickstrumpf), offenbart sich ein Formgedächtnis und -gefühl, das selbst bei tüchtigen Künstlern nicht häufig ist. Diesem aber im Verein mit einem handwerklichen Können, das vor keiner Aufgabe haltzumachen braucht, danken Cäcilie wie Oskar Graf einen großen Teil ihrer Erfolge, die allerdings noch lange nicht im richtigen Verhältnis zu dem tatsächlichen Wert ihrer Leistungen stehen.

DIE ENTSTEHUNG DER KUNSTAUSSTELLUNGEN*)

Von ALBERT DRESDNER

Die Geschichte der Kunstausstellungen führt auf eine zwiefache Wurzel zurück. Die eine sind die großen Feste, besonders die religiöser Natur, zu denen die glücklichen Besitzer von Kunstwerken, um die Stätten der Feier zu schmücken, aus ihrem Eigentum vorzügliche Stücke herzuleihen pflegten; die andere bildet der Markt in seinen verschiedenen Formen, wo die Maler und die Bilderhändler sich einfinden, um die überschüssige Produktion der Werkstätten an den Mann zu bringen. Der Uebergang vom Markthandel unter offenem Himmel zur Form geschlossener Kaufausstellungen wurde, scheint's, zuerst in den Niederlanden gefunden, während in Italien die Kunstausstellungen noch lange mit der künstlerischen Ausschmückung von Straßen, Häusern, Läden

*) Aus dem Werke: Albert Dresdner, Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie. I. Teil: Die Entstehung der Kunstkritik. Brosch. M 8.—, gebd. M 9.—. München 1915. F. Bruckmann A.-G. Besprechung siehe im Januarheft.



CÄCILIE GRAF IM ALTEN PARK (ÖLGEMÄLDE)

bei Gelegenheit gewisser Feiertage verknüpft blieben. So gab es in Venedig Himmelfahrts-, in Neapel Fronleichnamsausstellungen; übrigens hielten Kirchenfest und Markt auch hier gute Geschwisterschaft, und was zur Ehre der Heiligen ausgestellt wurde, bot sich wohl zum Teil auch den Kauflustigen an.

Die italienische Renaissance hat dann einen neuen Zug in die Geschichte der Kunstausstellungen hineingetragen, indem sie die Kunstausstellung als Organ des freien künstlerischen Wettbewerbes schuf, wobei der dekorative Zweck in Wegfall kam und die wirtschaftlichen Rücksichten mehr oder weniger in den Hintergrund traten. So war es in Italien Sitte, daß bedeutende neue Werke, besonders solche, die in die Fremde gehen sollten, der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht wurden; die Konkurrenzentwürfe zu den großen Staatsaufträgen pflegten dem Publikum vorgelegt zu werden, und überhaupt war es sehr nach dem Geschmacke der Zeit, die Arbeiten rivalisierender Künstler in einer kleinen Ausstellung besichtigen, vergleichen, kritisieren zu können. Damit war ja der Gedanke der modernen Kunstausstellungen im Kerne bereits gegeben, und der gewaltige Kunstbetrieb, der sich im 16. und 17. Jahrhundert zu Rom entfaltete und der den Ehrgeiz und Wettbewerb der Künstler aufs äußerste anspornte, lieferte die Atmosphäre, in der er zur Reife gedieh. Da gab es Konkurrenzausstellungen der Akademiker; Ausstellungen in Kirchen und in Ateliers; eine öffentliche Ausstellung zeigte dem römischen Kunstpublikum die zwölf Bilder, die der König von Spanien bei den gefeiertsten Malern der Stadt bestellt hatte; die Congregazione dei Virtuosi beging alljährlich den Tag ihres Schutzpatrons, des hl. Joseph, durch eine Kunstausstellung unter der Säulenhalle des Pantheons; eine andere fand am Tage der Enthauptung S. Johannis statt. So bildete sich die Kunstausstellung in Rom zu einem Elemente des modernen Kunstlebens aus — aber erst in Frankreich entwikkelte sie sich zu einer nicht mehr zu entbehrenden Notwendigkeit. Auch hierin dem römischen Vorbilde folgend übernahm die Pariser Kunstakademie den Brauch der Wettbewerbe unter den Schülern, deren Konkurrenzarbeiten „sur les actions héroiques du Roy“ alljährlich ausgestellt werden sollten; außerdem aber wurde in Nachahmung des Brauches der Pantheon-Kongregation angeordnet, daß alljährlich bei der Generalversammlung der Akademie am ersten Sonnabend im Juli, wenn die Neuwahl der Würdenträger des Instituts stattfand, alle Funktionäre und Mitglieder gehalten sein sollten, auf ein paar Tage „quelque morceau

de leur ouvrage“ zur Ausschmückung des Sitzungssaales herzugeben. Die Verwirklichung dieser Bestimmung ist freilich auf Schwierigkeiten gestoßen; die Herren Akademiker zeigten sich in der Einlieferung der Arbeiten zu den Ausstellungen sehr saumselig, und Colbert bestimmte am 9. Januar 1666 mit Rücksicht auf die ungünstigen Erfahrungen, die man gemacht hatte, die Ausstellung sollte in einem zweijährigen Turnus abgehalten werden. Aber auch diese Anordnung konnte selbst zu Lebzeiten Colberts nur unregelmäßig und zum Teil nur in sehr kümmerlicher Weise ausgeführt werden, um dann nach seinem Ableben bald völliger Vernachlässigung anheimzufallen. Im ganzen haben in den 50 Jahren der Regierung Ludwigs XIV. seit 1665 höchstens zehn Ausstellungen stattgefunden, aber nur wenige davon sind bedeutend gewesen. Die von 1667 ist als der erste wirkliche „Salon“ anzusehen. 1699 siedelte die Ausstellung, die bisher, Wind und Wetter preisgegeben, im offenen Hofe des Palais Royal stattgefunden hatte, in die Grande Galerie des Louvres über, die fortab auf lange Zeit ihre Stätte bilden sollte. Hiernach hat unter der Regierung Ludwigs XIV. nur noch eine Ausstellung, nämlich die im Jahre 1704, stattgefunden. Die Protokolle der Akademie selbst lassen erkennen, warum sie der von den Satzungen ihr vorgeschriebenen Pflicht so unregelmäßig und selten nachkam: die Kosten, die die Ausstellungen verursachten, waren erheblich, und der wirtschaftliche Druck der schlechten Zeiten machte sich in der Vermögenslage der Akademie sehr peinlich fühlbar. Schon die Ausstellungen von 1699 und 1704 wären, wie Marcel bemerkt, kaum veranstaltet worden, hätten die Akademiker sich nicht so sehr darauf angewiesen gesehen, Käufer heranzuziehen. Um das Publikum anzulocken, verlängerte man



OSKAR GRAF AUS DEM HUNSRÜCK (ÖLGEMÄLDE)

die Ausstellungen, die ursprünglich nur wenige Tage geöffnet waren, nach und nach bis auf fast einen Monat — allein schließlich versagten die Mittel der Akademie und es trat eine Pause von mehr als einem Menschenalter in ihren Ausstellungen ein.

Auch während dieser Zeit haben die Pariser allerdings die Einrichtung der Kunstausstellungen nicht ganz zu entbehren brauchen. Es hatte sich, anscheinend im Laufe des 17. Jahrhunderts in Paris die italienische Sitte der Fronleichnamsausstellungen eingebürgert, und ihre Stätte bildete die östlich an den Pont Neuf anstoßende Place Dauphine, jener hübsche dreieckige Platz, der sich noch bis heute einen anziehenden Altpariser Charakter gewahrt hat. Diese Gegend war der Trödelmarkt von Alt-Paris, und auch der Bilder- und Antiquitätenhandel hatte sich dort niedergelassen. Zu Fronleichnam wurde auf der Place Dauphine ein Altar aufgebaut, und vor den Teppichen, mit denen der Platz zu Ehren der Festprozession geschmückt wurde, wurden die Bilder aufgestellt, die die Maler herbeibrachten. Anfangs hielt man mit Rücksicht auf den Charakter des Tages darauf, daß nur religiöse Bilder gezeigt wurden, allein diese Beschränkung verlor sich, und es etablierte sich hier eine in jedem Sinne freie Ausstellung unter offenem Himmel, an der sich beteiligen konnte, wer wollte, und wo man Geschichts- und Sittenbilder, Porträts, Stilleben und Zeichnungen in buntester Gesellschaft fand. Das schaulustige Paris strömte herbei, eine große Menge drängte sich vor den Bildern, und während der kurzen Stunden des Vormittags, auf die die Ausstellung beschränkt war, muß der Dauphine-Platz einen höchst originellen und amüsanten Anblick gegeben haben. Für die jüngeren, noch nicht in die Akademie aufgenommenen Künstler bot die Dauphine-Ausstellung die günstigste Gelegenheit, sich bekannt zu machen; sie nutzten sie denn auch nach Kräften aus, indem sie sich zahlreich und regelmäßig mit ihren Arbeiten dabei einfanden, und Maler, wie Lancret und Chardin, haben an dieser Stätte zuerst die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt und den Grund zu ihrem Ruhme gelegt. Ganz anders war die Stellung der Akademie zu den Dauphine-Ausstellungen. Ihr, die die Aufgabe hatte, die Künstlerschaft zu einem noblen und gebildeten Lebenswandel zu erziehen und sie von den alten Gewohnheiten der Zunftzeit, von den Beziehungen zum Bilderhandel, kurz von allem im griechischen Sinne Banausenhaften abzulösen, ihr mußte die Kunstausstellung auf dem Trödelmarkte ein Dorn im Auge sein, und es ist sehr natürlich, daß sie ihren Mitgliedern die Beteiligung daran verbot. Aber dieses Verbot erwies sich der unerbittlichen Logik des Lebens gegenüber als unzureichend. In jenen ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, als die Not den Künstlern auf den Nägeln zu brennen begann, wurde das Bedürfnis, sich dem großen Publikum zu nähern und sein Interesse anzuregen, so übermächtig, daß auch die Akademiker der Versuchung nicht widerstehen konnten, sich auf den Dauphine-Ausstellungen zu zeigen. Fr. Lemoyne, Hyacinthe Rigaud, die Coypel, Jean Restout haben sich an ihnen beteiligt; nimmt man hinzu, daß in den zwanziger und dreißiger Jahren dort auch Bilder von Nattier, Oudry, Boucher, Tocqué, du Troy Sohn zu sehen waren, so wird man zugeben, daß die Fronleichnamsausstellungen dieser Zeit nicht die schlechtesten waren, die die französische Kunstgeschichte kennt.

Die Akademie mußte in diesem Punkte fünf gerade sein lassen, weil sie selbst dem drängenden Bedürfnis keine Befriedigung zu bieten vermochte. Die längste Zeit begnügte sie sich mit der jährlichen Ausstellung der Konkurrenzarbeiten der Schüler, und erst in den dreißiger Jahren begann sie sich zu rühren, indem sie die Bestimmung ihrer Satzungen im engsten Sinne wieder belebte und die Bewerber um die Akademieämter veranlaßte, am Tage der Wahlen ein paar Arbeiten ihrer Hand zur Stelle zu schaffen. Es waren nach Umfang und Dauer zumeist mehr Miniaturausstellungen, aber sie bildeten doch einen Uebergang und eine Vorbereitung, für die unvermeidlich gewordene Erneuerung des Salons. Im Jahre 1735 richtete der Mercure de France, der über diese Ausstellungen kleine Berichte zu bringen pflegte, an die Akademie die Aufforderung, wieder eine öffentliche Ausstellung zu veranstalten, deren das Publikum seit lange beraubt sei; zwei Jahre später kam die Akademie diesem Wunsche nach — und so tritt 1737 der Salon als ständige Einrichtung in das französische Kunstleben ein.

BEMERKUNGEN ZU PLASTISCHEN ARBEITEN VON ERNST WENCK

Von August Grisebach

Ernst Wenck, der vor kurzem fünfzig Jahre alt wurde, ist in den Anschauungen der Berliner Bildhauergeneration Begas und Schaper aufgewachsen. Das ist nach dem heute gangbaren Urteil keine Empfehlung. Er hat es schwerer, den Blick auf sich zu lenken als manche der jüngeren Generation, die eine günstige Konjunktur ausnützend, dank einer leicht faßbaren Manier erst zu verblüffen und dann rasch Beifall zu ernten wissen. Hätte Wenck an der plastischen Gesinnung, in der er erzogen wurde, festgehal-



ERNST WENCK ZWEI MENSCHEN (1906)



ERNST WENCK MÄDCHENKOPF (1911)

ten, wie viele seiner Schulgenossen — und sie haben alle ihr Publikum —, läge ein Anlaß, sich mit ihm hier zu beschäftigen, allerdings nicht vor. Aber der virtuose Naturalismus von Begas und der romantische Idealismus, wie ihn Schaper vertritt, haben Wenck nicht festzuhalten vermocht. Der Wille zu einem neuen plastischen Stil, der in einer neuen Monumentalität der Form den vollkommenen Ausdruck seines Empfindens sieht, ist auch in Wenck lebendig geworden.

Zu ehrlich und nicht leichtblütig genug, um die neuen Ideale in ihren Aeußerlichkeiten aufzugreifen wie jene Raschfertigen, ward ihm die Plastik von Grund aus von neuem zum Problem. Ja, wie es an dem Wendepunkt jeder Stilentwicklung dem ernsthaft Ergriffenen immer zu gehen pflegt, die Ueberzeugung durchdringt ihn, daß nun eigentlich noch einmal von vorn zu beginnen sei. Je ernster aber ein Künstler veranlagt ist, um so schwerer wird es ihm sein, sich von dem Formgesetz endgültig zu lösen, unter dem er seinen Weg begonnen hat. Weil er in die neue Formgesinnung nicht wie in ein neumodisches Gewand hineinzuschlüpfen vermag, sondern es ihm Sache des Herzens ist, sich mit ihr nach allen Seiten der bildnerischen Fragestellung auseinanderzusetzen, werden seine Werke nicht ohne weiteres



ERNST WENCK SINKENDER JÜNGLING (1914)

ein durchweg einheitliches, von Konfliktstoff freies Gepräge tragen. War doch die Auffassung, in der er erzogen wurde, ihm nicht bloß Manier; die neue Erkenntnis ist es ebensowenig. Um beide ist gekämpft worden. —

Der Gegensatz der gegenwärtigen plastischen Gesinnung gegenüber der der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts beruht zum wesentlichen darauf, daß man die Intensität der plastischen Ausdruckskraft zu steigern trachtet. Die Gestalten sind auf eine körperhafte Wirkung eingestellt. Sie scheinen im höheren Maße mit plastischem Ausdruck gesättigt als vordem. Die ruhige Standfigur, die aus neuem Empfinden heraus geformt ist, besitzt neben einer Figur gleicher Größe und gleicher Haltung alter Schule stärkeren expansiven Gehalt. Die ältere Plastik scheint daneben in ihrem Volumen zu schwinden, vom Licht angefressen zu werden. Woran liegt das? Gewiß nicht an einer Zunahme der absoluten Maße. Die tatsächlichen Dimensionen sind nicht gewachsen. Am einleuchtendsten erscheint der Hinweis auf die Wandlung der psychisch-formalen Grundidee, die an Stelle affektvoller, lebhaft ausgreifender Gebärde auf eine gestilltere, geschlossenere Haltung ausgeht. Sicherlich ist dies für die neue Formgesinnung von Bedeutung, ebenso wie die damit parallel gehende, vereinfachende, abstrahierende Behandlung im einzelnen. Entscheidend für den neuen Formausdruck aber ist, daß die Figur in höherem Grade von innen heraus konzipiert wird, als es den Bildhauern des 19. Jahrhunderts eigentümlich war. Man denkt bewußter aus dem Zentrum der Figur heraus. Der Gesamtentwurf wie die Lösung jedes partiellen Formproblems wird diesem Gesichtspunkt unterworfen. Jedes An- und Abschwellen ist Ausdruck von Energien, die gleichsam aus dem innersten Kern zur Oberfläche ausstrahlen. Demgegenüber scheint bei einer Figur der vorhergehenden Periode die plastische Form oft wie ein Mantel um ein mark- und kraftloses Zentrum herumgelegt. Es sei hier auf die Parallelerscheinung hingewiesen, die die Entwicklung der Wirkungsform des architektonischen Körpers in der gleichen Zeit



ERNST WENCK — DER RIESE (1904)



ERNST WENCK PENTHESILEA (1915)



ERNST WENCK BRUNNEN AUF DEM PAPPELPLATZ IN BERLIN (1912)

bietet. Von ihr wie von der modernen Plastik kann in spezifischem Sinne gesagt werden, sie seien „schwellend im Raum". Dieser Formwille ist den verschiedenen Richtungen des neuen Stiles gemeinsam, ob er auch von Hildebrand wesentlich anders formuliert wird als von Maillol.

Unter Wencks älteren Arbeiten repräsentiert der „Riese" (1904), der einen Felsblock zu heben im Begriff ist, die neue Auffassung, in dem angedeuteten Sinne (Abb. S. 184). Die physische Anstrengung eines außerordentlichen Körpers: das war ein Thema, dazu geschaffen, den Willen zu einer von innen heraus gespannten, durch und durch potenzierten Form zum Ausdruck zu bringen. Kein Riesenmaß des Leibes und keine Schaubudenmuskeln; was überzeugt, ist die Intensität der plastischen Empfindung.

So bleibt denn auch der neue Ausdruck nicht auf derartige Kraftthemen beschränkt. In dem einfachen Nebeneinander von Weib und Mann, wie es die Gruppe der „Zwei Menschen" (1906) zeigt, erscheint seine Wirkung noch gesteigert (Abb. S. 181). Keine novellistische Attidüte lenkt von dem plastischen Problem ab. Bereichert aber wird der Eindruck durch die Gegensätzlichkeit der Körperhaltung sowie der Anordnung der Hände und Köpfe. Daß es sich hiebei letzten Endes nicht um bloß formalistische Erwägungen handelt, braucht nicht betont zu werden.

Der Wille zu einer von expansiven Formenergien durchdrungenen Gestalt kommt den für eine Aufstellung unter freiem Himmel berechneten Denkmälern in besonderem Maße zugute. Wenck hat beim Spindlerbrunnen in Köpenick (vergleiche die Abbildung im Aprilheft 1908, S. 334/35) und beim Brunnen auf dem Pappelplatz in Berlin (Abbildung S. 186) Zeugnis dafür abgelegt, daß er bewußt und stark von der neuen Gesinnung durchdrungen ist. Auf dem Pappelplatz gibt ein Bursche, der knieend die auf dem Markt eingenommene Münze zählt, das Motiv. Plastische Ueberlegungen waren für die Wahl des Themas bestimmend, ohne daß dabei die inhaltliche Beziehung außer acht gelassen wird. Die Zeiten, die bei derartigen Denkmälern mehr auf reichhaltiges Erzählen als auf künstlerische Wirkung ausgingen, sind hoffentlich vorüber. Gewarnt aber muß werden vor einer Plakatplastik,

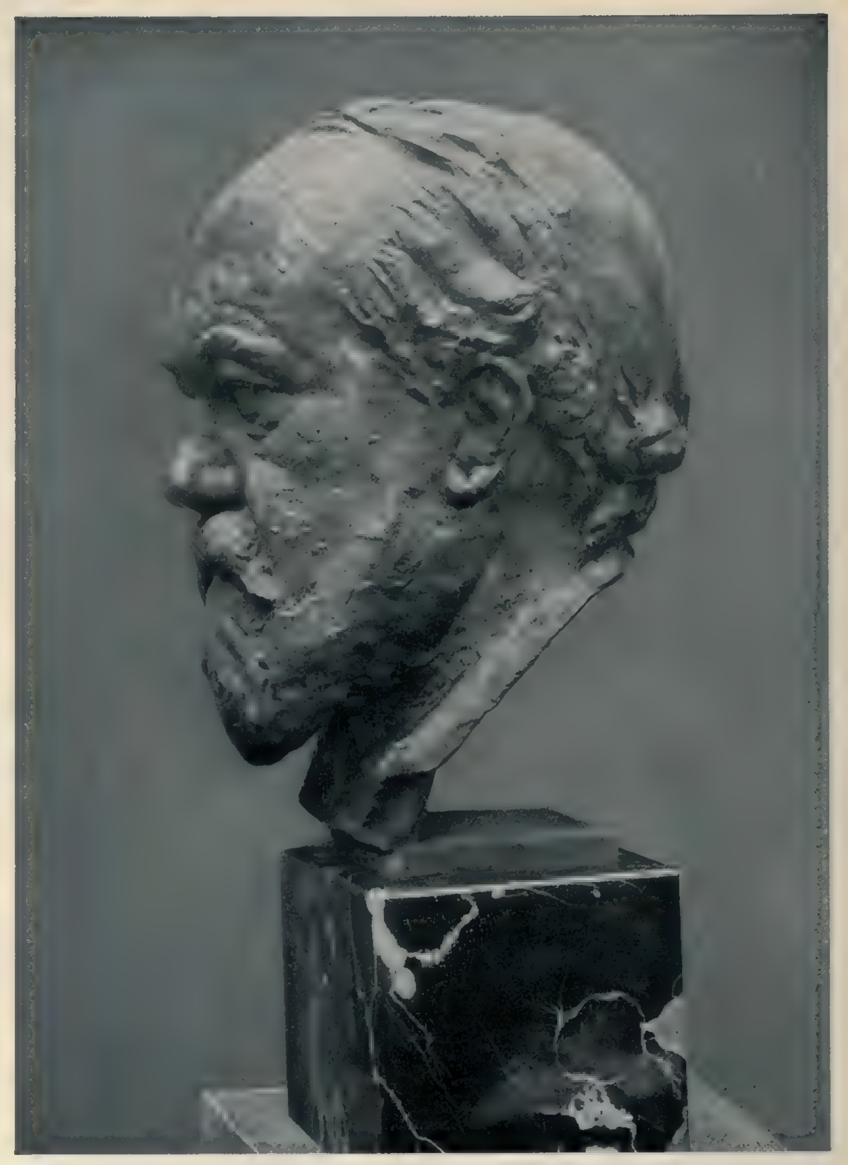


ERNST WENCK SCHREITENDE FRAU (1910)

der man jetzt öfters begegnet: sie hat nur äußerlich die modernen Tendenzen angenommen, gibt sich als „Monumentalplastik" und stellt doch bloß kunstgewerbliche Dekoration dar. Wencks Brunnenfiguren sind Beispiele, daß wahrhaft große Form nur aus intensivem Körpererlebnis hervorgeht.

Wencks Denkmal für Eugen Richter, das auf dem Askanischen Platz in Berlin aufgestellt werden soll, folgt als bekleidete aufrecht stehende Porträtfigur im Prinzip der gleichen Auffassung. Es ist gut, daß der Mann so weit vom Königsplatz und dem Denkmal Bismarcks entfernt sein wird. Er würde nicht durch seine Maße, wohl aber durch die innere Kraft des plastischen Ausdrucks das Monument seines einstigen Widersachers schlagen. Das bezeugt vielleicht schon der hier (S. 188) abgebildete Kopf des alten Volkstribunen. Es ist für Wencks Bildnisse bezeichnend, daß die Umsetzung in plastische Form nicht die Individualität der Objekte vergewaltigt. In dem Mädchenkopf von 1911 (Abb. S. 182) ist eine Psyche ganz andrer Art — und eine keineswegs undifferenzierte — mit der gleichen Eindringlichkeit erfaßt.

Nicht minder wichtig als die neue Auffassung von Plastik als ein von innen heraus gestalteter Körper, ist die wiedergewonnene



ERNST WENCK BÜSTE EUGEN RICHTER (1913)

Erkenntnis von der Notwendigkeit verschiedener Behandlung von Stein und Bronze, mag auch dem Laien dies zunächst als eine mehr technische Angelegenheit erscheinen. Es handelt sich nicht bloß um die elementare Ueberlegung, daß eine Marmorfigur anderen Stabilitätsgesetzen unterworfen ist als eine Bronzefigur. Es handelt sich um den Gegensatz der Formgebung, der mit dem verschiedenartigen Arbeitsprozeß verknüpft ist. Bei der Steinplastik ist ein Modell nicht notwendig. Ja, in neuerer Zeit festigt sich die Ueberzeugung immer mehr, daß es sinngemäßer ist, auf ein Hilfsmodell zu verzichten, weil bei seiner Herstellung die künstlerischen Bedingungen des Steins leicht vergessen werden. Eine in Ton durchmodellierte und dann, womöglich auf mechanischem Wege, in Marmor übertragene Figur wird immer der unmittelbaren Empfindung entbehren, wie die Uebersetzung einer Dichtung aus einer fremden Sprache. Nur die direkt aus dem Stein herausgehauene Figur vermag die Idee des gegliederten festen Körpers rein und prägnant darzustellen. Nur auf diesem Wege wird der eigentliche Ausdrucksbereich des Steins zur Geltung kommen können. Und damit wird es sich auch gegen den der Bronze von selbst abgrenzen. Von ihr unterscheidet sich der Stein nicht

allein durch den anderen Charakter der Oberfläche in Farbe und Art der Lichtaufnahme, nicht allein durch eine andere Behandlung von Einzelheiten wie Auge und Haar. Das plastische Denken ist dem Gesamtentwurf gegenüber ein völlig anderes. Schon in der Benutzung verschiedenen Handwerkszeuges, Meißel und Hammer an Stelle von Modellierhölzern, liegt ein Hinweis, daß die Form durchaus verschieden sein muß.

Wem diese Andeutungen trivial vorkommen, der erinnere sich, daß die meisten Bildwerke des 19. Jahrhunderts und die Mehrzahl auch heute noch in Ton gedacht sind und dann aus materiellen Gründen in Bronze oder Stein übersetzt wurden. An einer römischen Kopie nach einer griechischen Plastik erkennt man leicht, ob das Original Bronze oder Stein gewesen ist. Bei der Kopie nach einem Bildwerk unserer Zeit wäre das nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Meistens wird man erklären müssen: es kann sich um Bronze oder a u c h um Marmor handeln.

Die B r o n z e p l a s t i k kann des Hilfsmodells aus Ton oder Wachs nicht entbehren. Bei dem Entwurf des Modells auf die charakteristischen Eigenschaften der Bronze Rücksicht zu nehmen, wird nicht allgemein als notwendig erachtet. Ja, man empfindet es neuerdings als einen besonderen Reiz, die Unebenheiten und Aufrauhungen, die durch Zufall und Absicht auf der bildsamen Tonmasse entstehen, im Metall festzuhalten. Eine derartige Bereicherung der Oberfläche prinzipiell abzulehnen, wäre pedantisch. Aber es muß betont werden, daß die eigentliche plastische Qualität nichts damit zu tun hat. Diese wird um so klarer und bestimmter zur Sprache kommen, je intensiver bei der Konzeption des Modells der Sinn auf die Wirkungsform der Bronze gerichtet ist. Auch hier ist es wie bei dem Verhältnis von Stein zu Bronze nicht bloß die eigentümliche Färbung und Lichtspiegelung der Metallhaut, die erwogen sein will. Von dem ersten Einfall bis zur letzten Korrektur muß während der Arbeit am Modell die Vorstellung klar und wirksam bleiben, daß an Stelle des weich nachgebenden Stoffes eine feste Schale tritt, die jede Form wesentlich straffer, prägnanter artikuliert erscheinen läßt. Kurzum, auch hier ist es nicht lediglich eine Angelegenheit der Oberfläche, die als Bronze wie Bronze wirken soll, sondern die plastische Anlage insgesamt hat von anderen Voraussetzungen auszugehen als beim Ton und Marmor. Das klingt selbstverständlich, wird aber in der Praxis bisher nur von einzelnen mit Bewußtsein und — dem notwendigen handwerklichen Können befolgt. Es erscheint vorläufig noch als besondere Tat, und sollte doch conditio sine qua non sein.

Die „Penthesilea", die hier (S. 185) im Zustand des Werdens abgebildet ist, zeigt, was Wenck jetzt unter Marmorplastik versteht. Er holt die Figur ohne Modell aus dem Stein heraus. Nur kleine Skizzen unterstützen die Vorstellung, die begreiflicherweise bei solchem Gang der Arbeit in wesentlich höherem Maße geklärt sein muß, als wenn das plastische Thema in Ton ausprobiert wird. Das Wort Bild h a u e r erhält erst nun wieder seine ursprüngliche kraftvolle Bedeutung. Mit jedem Hammerschlag, den der Künstler nicht dem üblichen Handlanger überläßt, reift das handwerkliche Können. Und künstlerische Erkenntnisse treten ins Bewußtsein, die nur aus diesem handwerklichen Vorgang stammen. Denn die rein manuelle Tätigkeit ist untrennbar verknüpft mit dem Willen, der die ersehnte Form einem harten Gestein abzuzwingen trachtet.

Durchaus als Bronze empfunden ist die Figur des „sinkenden Jünglings" (Abb. S. 183). Auf der Plinthe steht die Inschrift „Linos" als Hinweis auf eine griechische Sage, die wohl kaum den Anlaß zu dem Entwurf gegeben hat, ihn jedoch nach der inhaltlichen Seite erläutert. Linos, ein jugendlicher Hirt, der plötzlich, von einer unsichtbaren Macht getroffen, lautlos zusammensinkt:

„Du stürmst herein mit wilden Sinnen,
Gleichwie ein Sturm in einen Wald. —
Und wie ein Hauch gehst du von hinnen,
Dir selbst verwandelte Gestalt".

Es wäre zu wünschen, daß dort, wo das Verlangen nach Kriegerdenkmälern auftaucht, Monumente gewählt werden, die nach Richtung und Gehalt diesem Jüngling gleichen. Die glattpolierte Oberfläche mag anfangs den modern gestimmten Kunstfreund verletzen. Ihm hat das cuivre poli diese Art der Behandlung verleidet. Eingehende Betrachtung wird ihn aber davon überzeugen, daß hierdurch die Klarheit der Bewegung wie die Prägnanz der Form intensiver zur Wirkung kommt. — Fast fordert man heutzutage vom Künstler, daß er irgendwie verblüffe. Das tun Wencks Arbeiten allerdings nicht. Aber aus jeder einzelnen spricht ein lebendiger Drang nach plastischer Erkenntnis. Und selbst da, wo einmal die Lösung noch nicht restlos gefunden scheint, strömt aus dem Werke eine bildnerische Ausdruckskraft, die mehr zu sagen hat als die Werke jenes scheinbar Fortgeschrittenen.



ULRICH HÜBNER — AUS LÜBECK (ZEICHNUNG)

ULRICH HÜBNER

Von E. Plietzsch

Begegnet man in Ausstellungen einer größeren Anzahl von Werken Ulrich Hübners, so denkt man kaum über den Ursprung und die Voraussetzungen dieser Kunst nach, und die Frage, welche Entwicklung des Künstlers Produktion nahm, drängt sich beim Betrachten seiner Gemälde nicht auf. Die scheinbare Mühelosigkeit seines Schaffens, die heitere, freie und leichte Art, die Dinge aufzufassen und sie unmittelbar im Bilde festzuhalten, verleihen seinen Schöpfungen den frischen Reiz ursprünglicher, unverkünstelter Aeußerungen. Wenn diese Bilder trotzdem keine stil- und formlosen Abschriften des Naturvorbildes sind, sondern sich immer von Werken anderer Maler als originell geartete Schöpfungen abheben, so beweist dies, in wie starkem Grade bei Ulrich Hübner jedes Erlebnis vor der Natur unmittelbar im Bilde eine persönliche künstlerische Form erhält.

Hübner fand für sein Bestreben, den schönen bunten Schein der Dinge zu geben, die flüchtig auftauchenden und rasch vergehenden farbigen Erscheinungen festzuhalten, im Impressionismus die geeignete malerische Form fertig vor. Für seine Auffassung der Natur ist die impressionistische Malart eine so naheliegende und selbstverständliche Aeußerung, daß er beim Malen nicht erst an fremde Vorbilder zu denken brauchte. Es erübrigte sich für ihn, sich mit der bereits so reich durchgebildeten und verfeinerten Kunstform nochmals eingehend auseinanderzusetzen. Frei von quälenden Problemen und nicht beirrt durch künstlerische Zweifel und tastende Versuche schuf er bis zur Stunde eine stattliche Reihe heiterer und farbensprühender Bilder.

Lübeck, Potsdam und Berlin, die märkische Landschaft, breite Flußarme und Hafenszenen bieten ihm die Motive dar. In den Landschaften aus dem Binnenlande gibt etwa der Zusammenklang des satten Grün mit dem tiefen Blau einer Wasserfläche, über die ein weißes Segelboot hingleitet, die Anregung zum Bilde; seine Strand- und Hafenschilderungen entstehen vor allem um der atmosphärischen Erscheinungen willen. Der Dunst, der aus dem Wasser zitternd aufsteigt, gelbe Rauchgarben, die den Schornsteinen der Dampfer entquellen, und leichte lockere Wolken erfüllen ganz den Raum, dessen feste Gegenstände aller Schwere und Härte beraubt



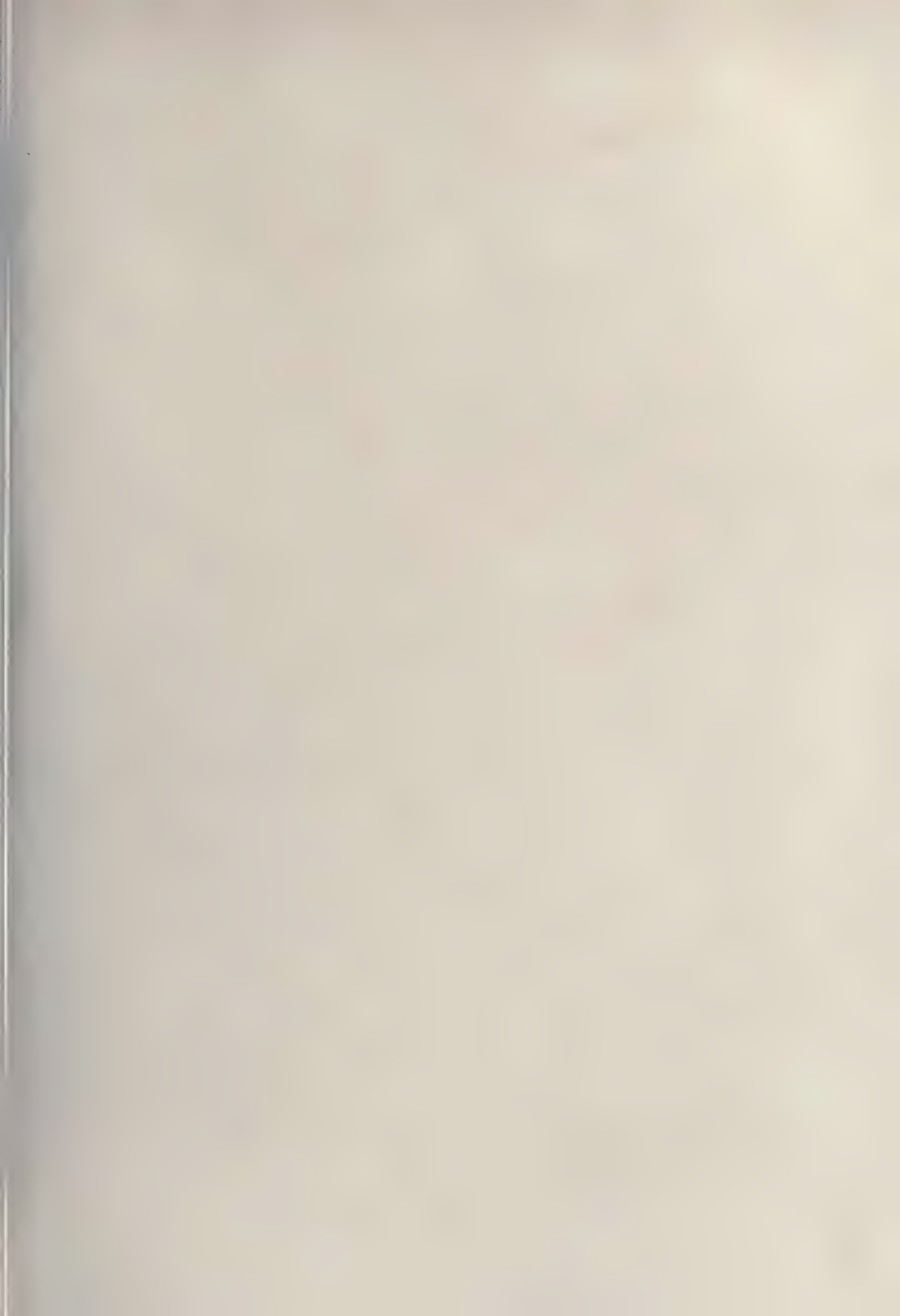
ULRICH HÜBNER — HAMBURGER HAFEN

sind und in der feuchten Meeresluft tief und satt aufleuchten. Flutendes Sonnenlicht umfängt an einem heißen Tage flimmernd und strahlend die Landschaft, in deren Ferne die Häuser und Türme am Rande des blauen Wassers als buntglitzernde Farbflecken daliegen. Der zarte silberne Glanz der Luft, der in der Mittagsstunde einen Badestrand gleißend erfüllt, vereinigt sich mit flatternden Fähnchen und weißen Segeln, mit gelben Strandkörben und bunten Toiletten zu einem flirrenden Gebilde, das Glanz und Heiterkeit ausstrahlt. Selbst die harten und festen Dinge, die Balken und Häuser, die in der hin und her ziehenden und wogenden Dunstschicht zerfließend untertauchen, zergehen bisweilen vollkommen: sie fangen Feuer und lösen sich in Rauch und lodernde Flammen auf. Diese Feuersbrünste, die sich am hellen Tage ereignen und deren Qualm sich mit der vibrierenden Luft und den ziehenden Wolken zu wogender Buntheit vereinigt, haben nichts Grausiges an sich, sondern wirken wie alle Schöpfungen Ulrich Hübners sprühend und licht, heiter und bunt.

Seine behende Malweise, die nur selten flüchtig und oberflächlich wird, ist hervorragend gut geeignet, diesen farbigen Glanz und Schimmer der Dinge, die ruhelose Bewegung der Wellen und Wolken festzuhalten. Hübner versenkt sich nicht lange in die Anschauung der Natur, um in seine Gemälde eine gefühlvolle Stimmung, die ihn angesichts der Landschaft überkam, hinüberströmen zu lassen. Er sucht den freudigen Eindruck, den ihm der erste flüchtige Anblick der buntprangenden Landschaft plötzlich übermittelte, frisch und unmittelbar zum Ausdruck zu bringen. Sein Pinsel eilt daher flink und gelenkig über die Leinwand hin, mit virtuosem Griff fegt er die Wolken zusammen, die massig und locker zugleich sind, und er schildert das Rieseln und Weben der Luft recht überzeugend durch ein paar wirr hingesetzte, hellblitzende Farbstriche und Flecke. Er kann sich nicht auf die eingehende stoffliche Charakterisierung und Durchzeichnung der Dinge einlassen und so wirkt seine Andeutung des verschieden gearteten Materials der Objekte gelegentlich



ULRICH HÜBNER AM STRANDE





ULRICH HÜBNER HAFENSZENE



ULRICH HÜBNER POTSDAM

allzu gleichmäßig und dünn und seine Hand saust bisweilen allzu behend und eilfertig über eine Bildstelle weg. Solche Bildpartien, in denen die Oberfläche der Dinge oberflächlich gemalt ist, sind jedoch im Werke Hübners selten. Bei allem Streben, die Objekte nur als malerische Erscheinungen zu geben und ihre Konturen unter dem Einflusse der Luft aufzulösen, ist die Ausführung seiner charakteristischen Gemälde straff und knapp und ihre räumliche Gestaltung bestimmt und klar. Dazu kommt, daß auf jedem seiner Bilder einige größere glatte Farbflächen in die lockere Buntheit Ruhe und Tiefe hineintragen und so dem Gemälde im Verein mit den großen Hauptlinien der Komposition und den sehr geschickt im tiefen Raum verteilten Objekten abgeklärte, bildmäßige Geschlossenheit verleihen.

Dem heiteren Charakter seiner Landschaftsstimmungen und der leichten Malweise entsprechend ist Hübners Kolorit rosig, hell und bunt, ohne süßlich und fad zu werden. Vor allzu gefälligen Farbenzusammenstellungen bewahrt ihn die Treue seiner Naturbeobachtung, die mit erstaunlicher Sicherheit stets den bezeichnendsten Ton einer Erscheinung trifft und die sich nicht mit konventionell hübschen Farben begnügt. Die Art, wie etwa ein rostroter Pfahl, das weiche Dunkelgrün des Wassers oder lichtumflossene gelbe Segel farbig überzeugend charakterisiert sind und wie ein paar ungewöhnliche Farbflecke dem blühenden und duftigen Gesamtbild festen Halt und aparten Reiz verleihen, trägt nicht zuletzt dazu bei, daß die Schöpfungen Hübners den Eindruck absoluter Wahrheit und frischer Natürlichkeit erwecken.

Man fragt bei der Betrachtung der Werke Ulrich Hübners nicht, woher seine Kunst kommt, und man fragt auch nicht, wohin sein Weg ihn führen wird. Die Eigenschaften, denen seine Kunst das Beste verdankt — ungewöhnlich geschicktes und sicheres Können, ursprüngliche Kraft, verfeinerter Geschmack und lachende Freude an schönen bunten Erscheinungen — diese Eigenschaften verliert man nicht so leicht. Da der Berliner Meister in der Blüte seiner Jahre



ULRICH HÜBNER NOVEMBER. LÜBECK



ULRICH HÜBNER STRANDBILD

steht und seine lauteren und guten künstlerischen Eigenschaften nur noch an Kraft und Reife zunehmen, so haben wir die Gewißheit, daß er uns noch oft an der beglückenden Freude, die er beim Anblick schöner Naturerscheinungen empfand, im nachgeschaffenen Bilde teilnehmen lassen wird.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Das Schicksal der deutschen Nation ruht auf der Spitze des Degens; und wenn man sagen kann, daß dieser Degen „das deutsche Heer" heißt, so darf als die eigentliche Spitze desselben der „große Generalstab" gelten: von ihm hängt am letzten Ende das Schicksal Deutschlands ab. Und was für den Krieg, gilt auch für die Kunst. Die Kunstpolitik wird zuweilen ein Kunstkrieg sein müssen; der Krieg aber ist stets eine angewandte Politik wie die Politik stets ein theoretischer Krieg. Darum bedarf es hier eines leitenden Generalstabes von Kunstpolitikern; von ihm hängt schließlich das geistige Schicksal des deutschen Volkes ab. —

Ueber die allgemeine künstlerische Richtung und Entwicklung einer Nation läßt sich irgendwie Neues nicht bestimmen; sie ist ein für allemal gegeben; aber wenn Künstler und Publikum wissen, auf welche Hauptpunkte es bei dieser Entwicklung ankommt, so wird sich dieselbe leichter und rascher vollziehen als es ohnedem der Fall gewesen wäre — im ganzen wie im einzelnen. Kunstpolitik ist auch für den Künstler selbst von hoher Wichtigkeit; eigentlich ist ihm nichts notwendiger als Politik; gegenüber den mannigfachen äußeren wie inneren Einflüssen, welche seine künstlerische Selbständigkeit und damit seine künstlerische Ehrlichkeit bedrohen. Nur zwischen der doppelten Schutzwand eigener und fremder Kunstpolitik kann sich die zarte Sinnpflanze, welche Individualität heißt, dauernd und fruchttragend behaupten. Je planmäßiger, auf Grund der gegebenen Verhältnisse und vorhandenen geistigen Faktoren, eine deutsche Kunstpolitik betrieben wird, desto bessere Erfolge wird sie aufzuweisen haben.

Aus „Rembrandt als Erzieher"



ULRICH HÜBNER — HAUSBOOT AN DER HAVEL



SIGMUND L'ALLEMAND LAUDON

DIE NEUERE KRIEGSMALEREI IN ÖSTERREICH

Von Max Eisler

Streift man dem Kriegsstoffe das Erzählende ab und sieht ihn auf seine malerischen Eigenschaften an, dann bleibt das gestaltliche Motiv der Bewegung und der Anlaß zu auffälliger Leidenschaftsäußerung als wesentlicher Kern übrig. In diesem doppelten Sinne hat er ausschlaggebenden Anteil an der Entwicklung der Malerei des Jahrhunderts in Frankreich genommen. Hier kam das heißblütige Temperament eines romanischen Volksstammes ihm aufs äußerste entgegen, das auch vor der harten Unmittelbarkeit der rauhesten Lebensbewegung nicht zurückschreckte, durch dessen romantische Grundgesinnung auch der entsetzte Augenblick in die Sphäre der Kunst erhoben erschien. Neben den Naturmalern der Landschaft stehen die Naturmaler der Schlacht an der Wiege der neuen Kunst in Frankreich, Rousseau und Delacroix sind Zeitgenossen, die Leidenschaft hat hier zwei Formen, die gleichgewichtig nebeneinander hergehen, eine mehr innen bewegte, die auf

J. N. HOECHLE

KAISER FRANZ I. ÜBERSCHREITET BEIM EINMARSCH IN FRANKREICH DIE VOGESEN (2. JULI 1815)



FRIEDRICH L'ALLEMAND

GEFECHT BEI ZNAIM GEGEN DIE FRANZOSEN (1809)



A. VON PETTENKOFEN VERWUNDETENZUG

die Natur gerichtet ist, eine mehr sinnfällig erregte, die den Kampf der Menschen, das Jagen der Rosse aufsucht. Damit wurde dort Ruisdael, hier Rubens der Lehrer der Völker im Jahrhundert.

Auf dem Wege nach Deutschland ging diesem unbändigen Wirklichkeitstrieb ein guter Teil seiner jähen Unmittelbarkeit verloren. Hinzu trat als Beisteuer vom tieferen Wesen des deutschen Volkes jene Gedankenhaftigkeit, die, ferner dem Anlaß, seinen ernsteren Sinn wahrnahm, seine sittliche Würde erkannte. Damit trat hier das Sinnbild des Krieges in den Vordergrund und auf dieser Spur begegnen wir den größten deutschen Meistern des Jahrhunderts. Selbst der norddeutsche Wirklichkeitsdrang ging dann, wenn er in einem Vollkünstler wie Menzel reiner zutage trat, wenigstens der Gegenwart aus dem Wege und wählte die große Vergangenheit, die teure Erinnerung, die der Abstand der Zeiten unvermeidlich verklärt hatte.

Von Deutschland nach Oesterreich ist der Weg nicht so weit, zwei Völker eines Blutes sind hier am Schaffen, Zweige eines Stammes. Und darum trifft man auch in der Entwicklung dieses Malstoffes da und dort auf genug Gleichartiges. Aber die südliche Art schlägt doch in ihrer Besonderheit durch. Weiter noch tritt hier die unmittelbare Wirklichkeit zurück, schwächer wird die Beimischung der sinnbildlichen Redeweise, wortführend das Genre. Auch sonst liegt diesem Schlage die epische Herbheit ferne, ein Blick auf die neue Literatur führt uns näher dem Kern. Nicht der Roman, sondern die Novelle, und diese wieder in ihrer leicht lyrischen Färbung, spricht von der tieferen Eigenart österreichischen Dichterwesens. Ins Bildnerische übersetzt, bedeutet das die Neigung zur Episode, nicht zu jener des erschütternden Kampfgewühles, sondern zu ihrer idyllischen Wendung, zur Fernspiegelung der Kriegsschrecken im häuslichen Kreise, zu ihrer abgeschwächten Austönung, zum Genre.

Das Jahrhundert österreichischer Kriegsmalerei, das wir meinen, erscheint zunächst vom Leben genug reichlich mit kriegerischem Stoffe versehen: der Ausgang der napoleo-

nischen Zeit mit ihrer tragischen Wendung von 1809 in Tirol, mit der Lösung des Knotens auf dem Leipziger Schlachtfeld 1813, dann 1849 und 1859 der Kampf um die italienischen Provinzen, 1864 an Preußens Seite in Schleswig-Holstein, das Jahr 1866 und endlich 1878 die Besetzung Bosniens und der Herzegowina. Das Maß an losgelassener, leidenschaftlicher Bewegung der Massen ist damit noch keineswegs erschöpft. Der starke, stürmische Drang sozialer Schichten nach oben, des Bürgers und Arbeiters, die Waffengänge ums materielle Dasein, die heftige Reibung der nationalen Gegensätze, — all dies setzt zunächst mit kriegsverwandten, blutigen Ereignissen ein, all dies ist Form des Massenkampfes, in dem der Künstler als Mensch und Bürger Partei ergreift, an dem sich seine Leidenschaft zu dichten und zu bilden entzündet. Und gerade dieser Teil bestimmt recht eigentlich das Gepräge des österreichischen Bewegungsganges im Jahrhundert. Stiller, aber größer und tiefergreifend ist hier das innere Ringen der Schichten und Völker im Rahmen des Staatsganzen als das andere gegen den allen gemeinsamen, äußeren Feind. Und schon aus dieser mittelbaren Quelle schöpft das Gesicht des gleichzeitigen Kampfbildes viel von der Eigenart seiner Züge: der Krieg tritt zurück, seine Erscheinung ist hier im ganzen weniger dramatisch, weniger greifbar als anderswo, seine Helden groß und ruhmreich, aber weniger auffällig im Ergebnis ihrer Taten: dem unversehrten Reiche. Der Erzherzog Karl, der Feldmarschall Radetzky, der Admiral Tegetthoff! Ihr Heldentum eignet sich für des Dichters Lied, für das Monument des Bildners. Aber greifbar und dramatisch, menschlich erschütternd und voll der episodischen Spannung, die der Schlachtenmaler braucht, ist doch nur jener Sandwirt aus dem Passeiertal und seine Sturmschar: Andreas Hofer. Nur hier trägt Mann und Werk eine bildhafte Fülle, nur hier hat sie in unmittelbarer Form eine großartige Gestaltung erfahren. Was sonst dem Künstler als Wesentliches vom Kriege bleibt, ist der mehr allgemeine, erregte Stimmungsgrund, der mit jenem zusammengeht, den auch die Zeit des äußeren Friedens aus ihren inneren Kämpfen reichlich zuführt. Aber wie hier die glänzenden Führer, die packenden Einzelschicksale seltener sind, die aufwärtsstrebende Masse zum Träger des Geschehens, zum Helden des Kulturganges wird und sich alles weniger heftig und plötzlich, gemächlicher und verhaltener vollzieht als jenseits der Reichsgrenzen, zumal in Frankreich, kann es auch dem Bilde weniger unmittelbar dienen, gibt weniger dem Auge als der teilnehmenden Empfindung des kampfgesinnten Künstlers.



ALBIN EGGER-LIENZ DIE SCHLUCHT

Doch liegt zuletzt alles nicht so sehr an der Art der Zeit, als an der des schaffenden Blutes. Die Annahme einer Auslösung gleichartiger Gefühlsreihen und damit eines wesentlich verwandten Schaffens durch ähnliche Zeitzustände rechnet nicht mit der entscheidenden, in allem Wechsel des Geschehens gleichbleibenden Sprache des Blutes. Schon am Beginn unseres Zeitraumes wird das klar genug. Zugleich erweist sich ein wesentliches Auseinanderliegen von Zeitanlaß und Zeitkunst, in der jener ausreift. Nicht David und Vernet, die Zeit-



ALBIN EGGER-LIENZ — AVE MARIA



genossen Napoleons, sind die Meister der an seinen Taten entfachten Malkunst, sondern Géricault und Delacroix, die erst Jahre nach seinem Sturze die Fülle ihrer Kraft entfalteten. Hier erst ist der Zeitanlaß nach seinen letzten Möglichkeiten ausgeschöpft, Kraft und Kühnheit der Bewegung zur äußersten Form entwickelt, hier erst ist der Anlaß zu reifstem malerischem Gut geworden. Eher wird die Wahrheit berührt, wenn man anmerkt, daß die Kriegszeit selber den Männern vom Fache nur zur Quelle ihres handwerklichen Tuns wird, daß aber erst ihre Nachwirkung den künstlerischen Gehalt eines solchen Lebensstoffes reiner und vollkommener heraufbringt und dies in dem Maße, als er sich von der Schwere des anlaßgebenden Augenblicks entlastet, ohne deshalb an innerer Wahrheit zu verlieren. Auf gleichem Zeitgrund erwächst im ersten Drittel des Jahrhunderts die Kriegsmalerei in Oesterreich. Auch dieses Reich hatte der Soldatenkaiser in aufreibende, aufrüttelnde Kriegsjahre geworfen, auch hier hatte die eiserne Zeit Helden hervorgebracht. Aber gleichwohl blieb das Genre die rechte, tieferschöpfende Rede der Malerei, der Kunst in der Malerei — auch des Krieges.



C. JORDAN 1809

Schon daß sich die Besten der Zeit vom nähergelegenen kriegerischen Ereignis abwandten und sich der historischen Redensart bedienten, wenn sie vom Kampfe der Helden berichten wollten, daß ihnen Niklas Zriny näher war als der Erzherzog Karl, bedeutet jenen Mangel unmittelbarer Teilnahme an diesem Stoffe, bezeugt jenes lebensschwächere Temperament, das innerhalb der erzählerischen Absicht eine idealere Auffassung bevorzugte. Und diese ausgesprochene erzählerische Begabung sprach sich echter, überzeugender in idyllischen als in dramatischen Formen aus. Und auch innerhalb der Gegenwartskunst hielt sich der Maler gerne hinter der Front, gab das Vorher und Nachher des Kampfes lieber als ihn selber. Der Krieg erscheint fast als eine häusliche Angelegenheit, als eine Form des Familienlebens von gesteigerter Empfindungsäußerung. Das Thema vom Abschied und der Heimkehr des Landwehrmannes und des Rekruten trifft den Nerv des Darstellungs- und Auffassungsvermögens der Zeitkunst. Zweimal erscheint es bei J. P. Krafft, einmal bei G. F. Waldmüller. Dort das Vorwiegen der Zeichnung, eine kalte, umrißfüllende Farbe, aber auch jene liebenswürdige Naivität des Schauens, die den wohlgemeinten Heroismus idyllisch bezwingt. Man mag sich mehr an die feinfühlende Führung des Aufbaues oder an die Reinheit der Gesinnung halten, immer ist es schmackhafte Frucht vom Baume der Zeit, die sich gibt, wie sie ist, und nicht aufgeregt tut, wo ihr die Leidenschaft fehlt. An der anderen



H. v. BOUVARD TRAINKOLONNE



J. A. STRASSGSCHWANDTNER TSCHERKESSEN



A. VON KOSSAK FRÜHLING 1813



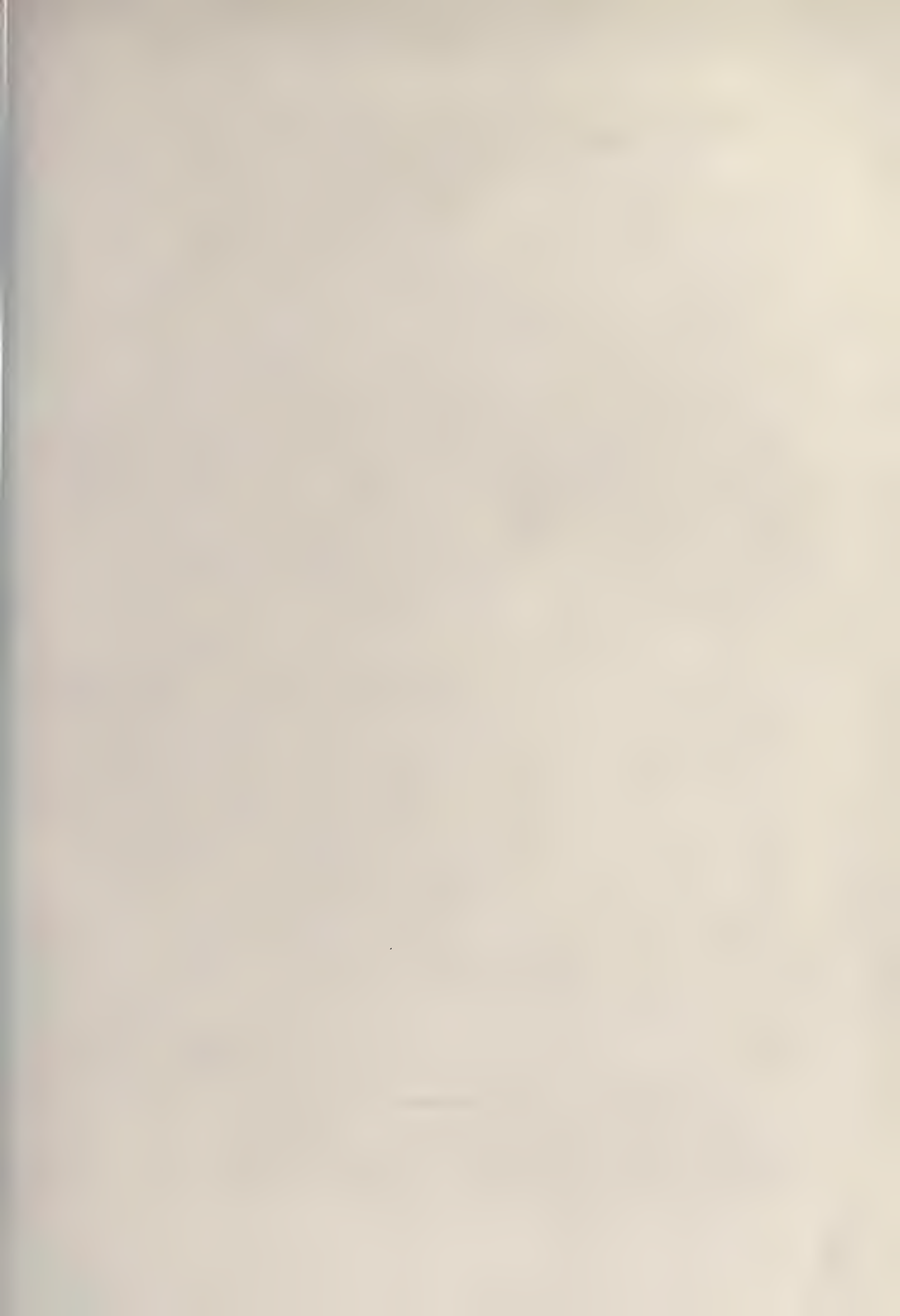
J. P. KRAFFT HEIMKEHR

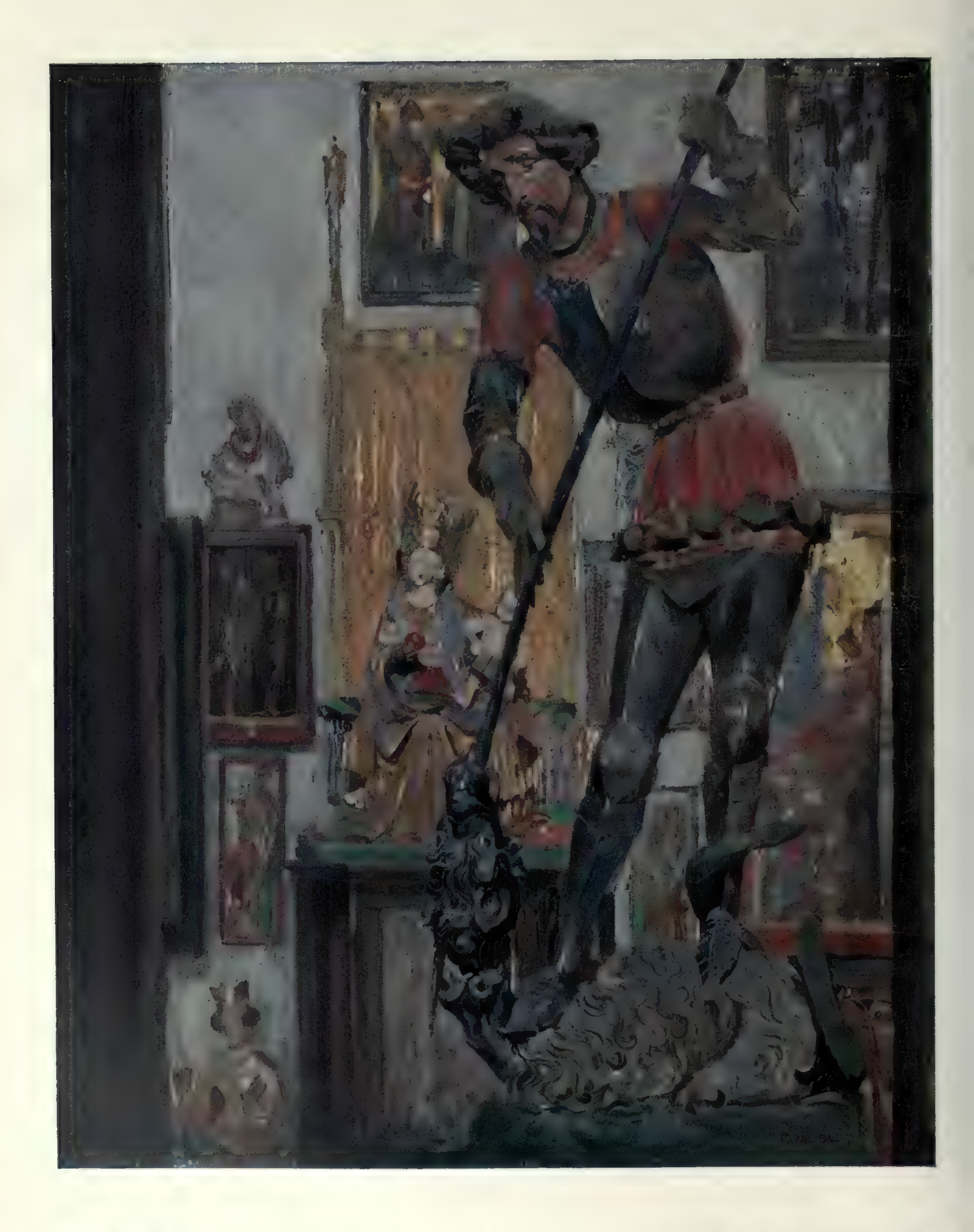
Grenze liegt die Kunst Waldmüllers. Man mag sie in ihren Landschaftsgaben dem zeitgenössischen Werke gleichen Stoffes gegenüberhalten oder, wie hier, einem Stücke des gleichen Motivs entgegenstellen, immer bleibt ihr der vorauseilende Zug eigen. Hier erst wird der Krieg restlos zur Malerei. Der erzählende Anteil wird zur Nebensache, selbst die ungekünstelte Komposition tritt zurück, die reiche, schöne, satte Farbe, ihr klares, tiefer bewegtes Leben wird ausschlaggebend. Das Entsetzen des Krieges ist ferne, die tiefe Heiterkeit dieser Kunst befreit statt zu beschweren. Mag diese Richtung auf das Genre das erste Drittel des Jahrhunderts in seiner Gesamtheit kennzeichnen, sie hält doch auch weiterhin bedeutsam an, weil sich in ihr ein Wesentliches der bleibenden Volksart ausspricht. Auf diesem Wege begegnen wir dem Vertreter malerisch-reiner Gesinnung wie PETTENKOFEN, der hinter der Front dem traurigen Zuge der Verwundeten folgt, dem Typus des Episodisten wie STRASSGSCHWANDTNER, der sich mit Vorliebe an die heiteren Seiten des Biwaklebens hält, und endlich der in Krieg und Frieden, in Ernst und Spiel fast gleichartigen Anekdotenmalerei DEFREGGERS, die aus der malerischen Tugend und Begrifflichkeit dieser Reihe den ansprechenden Durchschnitt zieht.



J. BERRES V. PEREZ ER WIEHERT UMSONST

(Der Schluß folgt)





Im Besitz der
K. K. Staatsgalerie, Wien

RUDOLF NISSL
ST. GEORG IM BAYER. NATIONALMUSEUM IN MÜNCHEN (1905)



RUDOLF NISSL — STILLEBEN (1915)

RUDOLF NISSL

Von Georg Jacob Wolf

Es ist einmal behauptet und oft nachgesprochen worden, daß das Stilleben in dem großen Haushalte der Kunst keine Notwendigkeit bedeute; es könnte ausgeschaltet werden, ohne daß der Aufbau des Kunstsystems und der Kunstbetrieb selbst darunter leiden müßten und ohne daß deshalb ein Rädchen in dem komplizierten Uhrwerk zu rasten hätte. Daran ist ein Funke Wahrheit, aber die Behauptung gilt nicht uneingeschränkt: es gibt Farbenprobleme, die nur mit Hilfe und nur auf dem Wege des Stilllebens zu lösen sind. Hans Thoma war es, der dem Stillleben das Wort redete und dabei Rembrandts Louvre-Bild „Der geschlachtete Ochse“ anzog, jenes erschütternde Meisterwerk, in dem das Mysterium der Palette Rembrandts materialisiert scheint. Auch der Name Wilhelm Leibls dürfte hier zu nennen sein: des Künstlers, dem alle Erscheinungen seiner Umwelt in der malerischen Nachgestaltung zu Stilleben wurden, d. h. zu Gebilden, bei denen das Farbenerlebnis und seine Bildanordnung den Ausschlag geben, und die Veranschaulichung einer Handlung oder seelischer Vorgänge ausgeschaltet bleibt.



Phot. Atelier „Elvira“, München

In diesem Sinne möchte ich auch Rudolf Nissl vor allem einen Stillebenmaler nennen. Ich lege dabei dem Worte Stilleben seinen ursprünglichen Sinn unter: ich fasse es nicht auf im Verstande des französischen Begriffes „nature morte“, sondern tatsächlich so, wie es die deutsche Wortzusammensetzung ergibt als „Stilles

Leben", als ein Sein ohne Lärm, als Wesen in der Ruhe, aber nicht ohne Atem und Herzschlag. So betrachtet, kann man auch Nißls feine, zarte Akte, die in starker Verkleinerung dem Modell gegenüber, indessen ohne zu Püppchen zu werden, in stillebenhaft ausgestattete Interieurs gestellt sind, selbst als Stillleben ansprechen, und so wird man ihnen, die nicht Probleme der Bewegung oder der Beseelung tragen, am besten gerecht werden. Ein Stillebenmaler ist Nißl auch im Hinblick auf die Stimmung, die über seinem Schaffen und seinem Werk liegt. Er ist kein heißer Kämpfer, und auch im Rahmen der Entwicklungsgeschichte des Münchner Secessionismus gehört er jener Generation an, die ihre Wege von der vorausgegangenen Generation, von denen um Piglhein, Uhde, Keller und Habermann, schon geebnet fand. Diesem glücklichen Umstand, der eine Konzentration der Kräfte des einzelnen ermöglichte, danken Nißls Gemälde, die mit subtiler Sorgfalt bis zur äußersten Möglichkeit technischer Vollendung getrieben sind, ihre Verinnerlichung und ihre kampfentrückte Klarheit: was nicht unbedingt abgeklärt und durchsichtig geworden, was nicht die präziseste Ausformung gefunden, verließ niemals Nißls Atelier. Von Gemälden Nißls umgeben zu sein, das ist wie ein Spaziergang durch ein sanftes, frohes, sonnenvolles Wiesental, ist ein wohliges Ausruhen und Behagen im Braus der unsteten Zeit, ist ein Wandern durch liebe, alte, verträumte Städtchen, ein Streicheln schöner alter Dinge, die zum Schmuck des Lebens dienen — ganz ähnlich ist es, als ob man mit vertrauter Hand über wohlgeglättetes Kirschbaumholz gut geformter Biedermeiermöbel führe oder verliebt mit einer Alt-Nymphenburger Porzellanfigur spielte.

Mit viel Liebe und Entdeckerfreude geht Nißl den Motiven solcher Stimmungen nach. Er hält sich gerne in kleinen Städtchen auf und kramt durch alte Häuser, er findet in der prunkvollen Abtei von Ottobeuern Motive und in dem poetischen Städtchen Dinkelsbühl, wo er mit innigem Behagen den Tändlerladen im Geburtshaus des biederen Jugenddichters Christoph von Schmid zum Bilde gestaltet, in Tittmoning und Trostberg (Abb. S. 206), die abseits der Heerstraße in der ländlichen Stille Oberbayerns träumen, und da mag es sich wohl ereignen, daß er, der geborene Maler des Innenraums, einmal in den Freiraum hinaustritt und daß ihm eine bunt bemalte



RUDOLF NISSL — STRASSE IN TROSTBERG (1902)



RUDOLF NISSL — WEISSES ZIMMER BEI SONNE (1908)



RUDOLF NISSL — BILDNIS (1908)

Häuserzeile (Abb. S. 206) oder ein sympathisches Mädchen im Parkgrün zum Bilde werden (Abb. S. 208). In München, seit Jahren dem Sitz seiner Tätigkeit, steht er mit Begeisterung in der Glyptothek oder im Bayerischen Nationalmuseum und läßt sich von dem schönen Zusammenklang der Räume und der Sammlungsgegenstände zu Gemälden inspirieren, die man an der Grenzscheide von Interieur und Stilleben ansiedeln könnte. Da gibt es einen Durchblick aus einem Glyptothek-Saal mit beherrschendem Pompejanisch-Rot oder eine feine Perspektive auf die Aeginetengruppe, also daß gerade noch der kniende Bogenschütze zu erblicken ist (Abb. S. 210). Oder im Nationalmuseum fesselt den Künstler ein Gemach mit bunt gefaßten gotischen Holzheiligen (Abb. geg. S. 205), die haben es ihm sogar besonders angetan: manchmal rückt er ihnen dann auch mit dem Bleistift zu Leibe und es entstehen Zeichnungen von unendlicher Genauigkeit der Abschilderung aller Einzelheiten, dabei aber doch von Stimmung und Persönlichkeit erfüllt, also daß eine noch so gute photographische Aufnahme des gleichen Gegenstands doch ganz anders wirken müßte und niemals diesen faszinierenden Eindruck hervorzurufen vermöchte.

In seinem Atelier stellt Nißl zierliche, kaum erblühte, noch knospenhaft verheißungsvolle



RUDOLF NISSL STILLEBEN (1914)

Mädchen im Prunk ihrer ranken Glieder und ihrer rosig schimmernden Haut vor reiche Hintergründe. Diese Modelle sind meist vom Münchner Typ: brünett, wohlig-biegsam und von schöner Unbefangenheit in Bewegung und Haltung — sie geben der Stille der Wandbehänge und Teppiche, auf denen in lustiger Unordnung der farbige Tand ihrer gesellschaftlichen Hülle sich zum koloristischen Mittelpunkt gestaltet, den Einschlag des pulsenden Lebens, aber sie ambitionieren nicht, all das um sich nur als Folie betrachtet zu wissen, sondern sie fügen sich nach dem Willen ihres Meisters in das Ganze ein, sind Teil unter Teilen, ein Partikel des farbigen Erlebnisses, das den Ausgangspunkt aller Gemälde Nißls bildet. Wie blühend und schwellend auch solch ein Stückchen atmendes junges Menschenleben gemalt ist, es wird dem Künstler, dessen Blick sich auf das Ganze, auf das Raumensemble richtet und dessen künstlerische Andacht der blauen Schale auf dem Kirschbaumtischchen nicht weniger gilt als den schlanken Hüften des zarten Mädchens, nicht zur Hauptsache, und das gibt allen Gemälden aus Nißls Hand das Besonnene, Ueberlegte, Ausgeglichene.

Mehr als bei den zu Stilleben gewordenen Gruppierungen von Blumen, Hausrat und Schmuck, bei weißen Stuben mit Mullgardinen, bei Jägerzimmern, bei Porträts von schönen alten Oefen und sonstigem Urväterhausrat empfinde ich bei den Interieur-Akten Nißls seinen Zusammenhang mit den Meistern des holländischen Zustandsbildes im 17. Jahrhundert. Diesen Zusammenhang vermittelte die Tradition der Münchner Malerei, die immer mehr nach Holland als nach Italien schaute, wenigstens dann, wenn sie sich zu Höchstleistungen erhob und Werke schuf, die Anspruch auf dauernde Geltung erheben können. Nißl selbst sagte mir eines Tages, der Delfter Vermeer habe ihm Höheres zu sagen als Michelangelo, und das „Lesende Mädchen“ in der Dresdener Galerie sei für die Entwicklung seiner Kunst bedeutungsvoller gewesen als die Decke der Six-



RUDOLF NISSL AEGINETE (1903)

RUDOLF NISSL AUS DER GLYPTOTHEK (1906)

tinischen Kapelle. Solche Erkenntnisse muß München, muß insonderheit der Unterricht Paul Höckers, des frühvollendeten genialen Lehrers, zu dem er nach einer kurzen Studienzeit bei Löfftz ging, in ihm erweckt haben. Eigentlich muß das überraschen, denn die künstlerische Stimmung und Tradition von Nißls Heimat weist entschieden nach dem Süden und seiner monumental-dekorativen Kunst. Nißl ist nämlich Tiroler (in Fügen im Zillertal ist er am 13. April 1870 geboren), und die Tiroler alter und neuer Zeit haben es an sich und in sich, den südlichen Zug zum Monumentalismus in irgendeiner provinziellen Spielart zu bekunden: dessen sind die tirolischen Kirchenmaler des 18. Jahrhunderts Zeugen und in unseren Tagen der Pustertaler Egger-Lienz, bis zu einem gewissen Grad auch Defregger und Mathias Schmid, bei denen sich allerdings der Zug ins Große zu einem Streben nach historischer Novellistik umbildete. In dieser Hinsicht also hat Nißl mit seiner Heimat und der künstlerischen Tradition seiner Heimat nichts zu tun, aber er ist trotzdem ihr getreuer Sohn, wenn man das lebhafte Naturgefühl, den scharfen Blick, das ausgeprägte künstlerische Empfinden für Farben und Formen und die Treue im tiefsten Verstande als hervorstechende Züge des Tirolers gelten lassen will.



RUDOLF NISSL — DAS MODELL (1915)



RUDOLF NISSL FÖRSTERSTUBE (1908)

KLINGERS BRAHMSPHANTASIE IN ÖFFENTLICHER VORFÜHRUNG

Von Josef Strzygowski

Klinger hat die Brahmsphantasie 1894 vollendet. Sie war, seit einige Titelzeichnungen des jungen Meisters das Mißfallen von Brahms erregt hatten, im Eifer des Wunsches entstanden, in einer vollwertigen Schöpfung zu zeigen, wie tief gerade die Musik von Brahms auf den durch seine radierten Zyklen bereits aller Welt bekannten Künstler gewirkt hatte. In den arbeitsreichen römischen Jahren 1889 bis 1893 unter dem Einflusse des klassischen Milieus zu Ende geführt, wurden die Proben zu Neujahr 1894 an Brahms gesandt, im Oktober des gleichen Jahres folgte die fertige Ausgabe in Albumformat. Klinger hat also mit der Brahmsphantasie, Opus XII, bestehend aus 41 Stichen, Steinzeichnungen und Radierungen, Brahms und den Kunstfreunden ein Buch in die Hand gegeben, in dem er zeigen wollte, wie sich musikalischer Ausdruck in bildliche Form umsetzen ließe. Dabei ist zu scheiden zwischen Liedern und reiner Musik. Bei den Liedern war mit dem Wort des Dichters zu rechnen, von dem ja der Musiker selbst ausgegangen war, und das der musikalischen Stimmung von vornherein eine bestimmte gegenständliche Unterlage bot. Es lag gerade bei ihnen die Gefahr nahe, daß der Zeichner mehr den gegebenen Text illustrierte, nicht über diesen hinaus zum seelischen Gehalt der Musik emporstieg, um so mehr als Klinger Menschengestalten gab, nicht einfach ausdrucksvolle Linien oder Farben; selbst die Landschaft blieb begleitend im Hintergrunde. Klinger läßt die Menschen vor sich hinträumen oder sich in Sehnsucht verzehren, handeln und ringen, leiden und vergehen. Aber die Lieder sind bei Klinger schon dadurch zurückgedrängt, daß sie nur von Randleisten begleitet erscheinen. Die eigentliche Gestaltungskraft lebt sich in den Vollbildern aus, denen jede dichterische oder unmittelbar musikalische Unterlage fehlt. Sie seien hier kurz vorgeführt.

Das Titelblatt des ganzen Werkes „Akkorde", das zu diesen Vollbildern gehört, zeigt im Hintergrunde mächtige Felsberge; sie verschwinden in Nebel und Wolken. Ganz vorn links eine felsige Bucht mit Tempel oder Mausoleum, ein Segelboot darauf zuschießend. Rechts schiebt sich ganz unvermittelt ein Holzbalkon vor; auf ihm der Klavierspieler, ganz verloren in den Ernst seiner Musik. Eine Frau vor verschlossenem Vorhange bereitet für ihn eine neue Welt, die ein Triton und Nereiden symbolisch in Form einer großen Harfe heranzerren. Das zweite Vollblatt „Evokation" zeigt diese Harfe groß aufgerichtet inmitten des Balkons. Vorhang und Hülle des Weibes sind gefallen. Der gereifte Spieler steht ganz im Banne der nackten Wahrheit, jener Frauengestalt, die, ihre Arme hoch emporhebend, sich anschickt, den Sturm der Leidenschaften aus dem Instrumente zu zaubern. Man sieht im Hintergrunde geisterhaft ein Chaos kämpfender Gestalten aufziehen. Die Herrlichkeit der vielgestaltigen Natur ist verschwunden, geblieben ist nur das rastlos wogende Meer. Diese beiden Blätter wirken gegensätzlich im Sinne einer idealistisch-jugendlichen und pessimistisch gereiften Lebensanschauung. Sie schließen den Zyklus der fünf Lieder ein, die Klinger zusammenfassend, wie er in dem Begleitbriefe an Brahms bemerkt, „Alte Liebe" hätte nennen können. Sein Gedanke war, „ein weiches, nur zu weiches Zurückdenken an Vergangenes, Verlorenes" anschaulich zu machen und mit dem letzten Liede „Kein Haus, keine Heimat", das einer bildlichen Beigabe entbehrt, auf ein kräftiges, energisches Selbstaufraffen: „Welt, fragst du nach mir nicht, was frag ich nach dir", hinüberzuleiten, wie es von der Stimmung am Anfange des zweiten Teiles gefordert wird.

In diesem zweiten Teil handelt es sich bei Klinger um sieben Blätter, in denen die Tragödie des die Menschen gegen die Willkür der Macht schützenden Prometheus erzählt wird: 1. Titanenkampf, 2. Unterliegen (in einem prachtvollen Nachtbilde), 3. Rettung der Menschen durch den Raub des Lichtes, 4. Blüte der Kultur, in einem Freudenfest gegeben, 5. Entführung des Prometheus zu peinvoller Strafe. Die Menschen, ihres Schützers beraubt, bringen 6. Opfer dar und sinken zu hündisch demütigen Sklaven herab. Endlich 7. der befreite Prometheus. Diese in Vollbildern ausgeführten Radierungen, die jeder musikalischen Beigabe entbehren, sind mit dem Schicksalsliede, einer Komposition für Chor und Orchester nach der Dichtung von Hölderlin, in eine Einheit zusammengezogen. Der furchtbare Sturz, der die in dem Liede „Kein Haus, keine Heimat" kühn herausfordernd auftretende Menschheit trifft, führt zu dem schwer lastenden Fluche, wie



RUDOLF NISSL — DER GELBE MANTEL (1915)



RUDOLF NISSL — EMPIRE-OFEN (1909)

ihn das Schicksalslied in einem Kontrast der selig genießenden Götter und der von Klippe zu Klippe ins Ungewisse hinabgleitenden Menschen in unerhört ergreifender Art verkörpert. Wenn Brahms mit seiner Musik tief aufwühlt, so erschüttert Klinger in einem Maße, daß die innere Empörung kaum noch durch seine Schlußsatyre gesteigert werden kann: im Rücken eines mühselig hinter seinem Pfluge dahinwankenden Bauern wachsen Schwerter aus der Furche und eine Faust reißt oben das Lot aus der Wage (der Gerechtigkeit). Das Bild ist heute moderner denn je und verrät den in Berlin und Paris herangereiften Schöpfer einzelner radierter Zyklen, die sich wie Berichte eines scharf beobachtenden Großstadt-Reporters ausnehmen. Klinger läßt auf das Schicksalslied noch den befreiten Prometheus folgen, der betäubt dasitzt und im Ausdruck mit der Stimmung des Schlußadagios zusammengeht.

Es ist nun vor einiger Zeit im Wiener Konzerthause versucht worden, diese Schöpfung Klingers vor die Oeffentlichkeit zu bringen, sie im großen Stil zusammen mit den nötigen Singstimmen, Chor und Orchester im Lichtbilde vorzuführen. Es sei dem beobachtenden Leiter gestattet, dazu ein Schlußwort zu sagen. Auf ein Herausarbeiten der künstlerischen Fragen



RUDOLF NISSL SCHMUCKGEGENSTÄNDE (1915)

mußte im Konzerthause ohnehin verzichtet werden, da der Brahmsphantasie die C-Moll-Symphonie vorausgeschickt und dadurch die Zeit zu knapp wurde. Die Häufung der Eindrücke von Dichtung, Musik und bildender Kunst wirkte in den Liedern für eine Stimme unangenehm, während sie im Schicksalsliede zu einer tiefgehenden Steigerung der Erkenntnis führte. Vollkommen aber schien dem Verfasser das Zusammengehen von Musik und Bild in den „Akkorden", der „Evokation" und dem Prometheuszyklus, also in den Teilen, in denen nicht schon das Dichterwort bestimmte gegenständliche Vorstellungen erweckt und es dem bildenden Künstler allein überlassen blieb, die Brahmssche Musik in Gestalten der Natur umzusetzen.

Die Schwierigkeit der Vorführung lag darin, daß gerade zu den auf den Kern der Brahmsschen Musik abzielenden Vollbildern die unmittelbare musikalische Unterlage fehlt, bei einer öffentlichen Vorführung aber gerade diese Blätter am wenigsten ohne Brahms gezeigt werden können. Bei dem Bemühen, die Schwierigkeit zu überbrücken, hat sich nun eine Lösung ergeben, die einen dauernden Wert zu haben scheint. Es kommt nicht weiter darauf an, welches Musikstück von Brahms

der Dirigent den „Akkorden“ beigibt. Bei der Aufführung im Wiener Konzerthause vom 14. März 1914 wurde dafür der Anfang des Intermezzos in Es-Moll gewählt. Wichtig ist dagegen die Tatsache, wie sehr der Prometheuszyklus von Klinger sich mit der bei der Wiener Première auf ausdrücklichen Wunsch des Verfassers dazu aufgeführten „Tragischen Ouvertüre“ von Brahms deckt. Man denke sich in die Sachlage: da ist ein Bilderzyklus, dessen einzelne Blätter in fester Aufeinanderfolge gebunden sind, so daß man sie unmöglich nach dem Stimmungsgehalte eines beliebig gewählten Musikstückes umstellen kann. Und da ist andererseits eine Tonschöpfung, die vollkommen genau im dramatischen Aufbau ihres Ausdruckswandels der Reihenfolge der inhaltlichen Werte in dem bildlichen Zyklus von Klinger entspricht. Wenn ich, was Klinger im Prometheuszyklus über die Gesamtheit der Brahmsschen Musik sagen wollte, an einem einzigen Tonstück zugleich mit den Bildern vorführen will, dann eignet sich dafür die Tragische Ouvertüre in einer so überraschenden Art, daß man glauben möchte, Brahms hätte sie unmittelbar dazu komponiert. Diese seltsame Tatsache erklärt sich wohl daraus, daß die Tragische Ouvertüre — wie Kalbeck in seiner Brahmsbiographie ausführt — aller Wahrscheinlichkeit nach als Ouvertüre für eine Aufführung des Goetheschen Faust geschaffen war, also für eine Menschheitstragödie ähnlicher Art, wie sie der hellenische Geist in der Prometheus-Idee gestaltet hat.

Die Brahmsphantasie von Klinger wird freilich ihren eigentlichen Wert immer in Buchform behalten, d. h. in erster Linie für diejenigen bestimmt bleiben, denen die Brahmssche Musik ein hoher Lebenswert geworden ist und die nun aus dem Vollbesitz des Schaffens dieses Musikers heraus in stillen Stunden das Klingersche Werk zur Hand nehmen und alle jene Eindrücke, die ihnen so oft das Herz geweitet haben, an der Hand seiner Bilder in anderer Form erleben möchten. Daneben aber behält doch auch eine öffentliche Vorführung ihren Wert. Sie wird freilich nicht als für den bestimmt gedacht werden können, der sich als Fachmann, sei es vom Standpunkte der Musik, oder dem der bildenden Kunst, beteiligt glaubt. Der Wert solcher Aufführungen liegt vielmehr darin, daß sie den ganzen Menschen fordern. Sie gelten nicht für den, der gewohnt ist, in erster Linie auf die technische und formale Qualität zu achten, sondern für den, der beim Erfassen des musikalischen Kunstwerkes lediglich auf sein Gefühl angewiesen ist, wie das Klinger von sich selbst sagt. Das gleiche wie für den Hörer mag auch für den Beschauer gelten, er wird Bild und Lied nur gleichzeitig aufnehmen können, wenn er rein den seelischen Gehalt aufnimmt und sich nicht durch technische und Formbeobachtung ablenken läßt. Verfasser hatte den Eindruck, daß die Wirkung der öffentlichen Vorführung im allgemeinen eine tief ernste war. Brahmssche Musik allein wirkt weicher, der Einschlag der herben Art Klingers macht den Eindruck stärker und nachhaltiger.

Bei Wiederholung solcher öffentlicher Vorführungen im großen Stile müßte der ganze Abend dafür gewidmet werden. Man könnte einleitend Brahms und Klinger in ihrer künstlerischen Eigenart charakterisieren, dann das Gegenständliche in den Radierungen, die nicht leicht zu erfassen sind, kurz erläutern und schließlich, wie es im Wiener Konzerthause geschah, die Brahmsphantasie in drei Sätzen langsam und ohne ein Wort weiter dazu zu sagen, an dem Publikum vorrüberrauschen lassen. Das wäre meines Erachtens eine der denkbaren Arten würdiger Lichtbilderkonzerte.

Es dürfte interessieren, zu hören, was die beiden Künstler selbst zu dieser Schöpfung sagten. Klinger schrieb an Brahms bei Uebersendung der Proben:

„Vor allem war es mir bei diesen Sachen nicht um ‚Illustration‘ zu tun, sondern darum, von den Empfindungen aus, in die uns Dichtung und vor allem Musik zieht, uns blind ziehen, Blicke über den Gefühlskreis zu werfen, und von da aus mitzusehen, weiterzuführen, zu verbinden oder zu ergänzen. Das letzte Wort scheint frech. Es ist es aber kaum, da mir für das Gesamte eine Idee zugrunde lag, die wohl im Stimmungsgehalte ihrer Werke vorhanden war, aber für diesen Fall unausgesprochen blieb.“ (Nach einem Briefe von Klinger an Brahms im Besitze von Dr. Josef Reitzes in Wien).

Und Brahms antwortete Klinger: „Ich *sehe* die Musik, die schönen Worte dazu — und nun tragen mich ganz unvermerkt Ihre herrlichen Zeichnungen weiter; sie ansehend, ist es, als ob die Musik ins Unendliche weitertöne und alles ausspräche, was ich hätte sagen mögen, deutlicher, als Musik es vermag, und dennoch ebenso geheimnisreich und ahnungsvoll. Manchmal möchte ich Sie beneiden, daß Sie mit dem Stift deutlicher sein können, manchmal mich freuen, daß ich es nicht zu sein brauche. Schließlich aber muß ich denken, alle Kunst ist dieselbe und spricht die gleiche Sprache.“ (Kalbeck II, 361.)

Max Klinger ist vielleicht der einzige Künstler der Gegenwart, der sich an eine so schwierige Aufgabe, wie es die Charakteristik einer



RUDOLF NISSL — MADONNENFIGUR (ZEICHNUNG 1914)

musikalischen Persönlichkeit in Bildern ist, heranwagen konnte. Ist er doch einer der wenigen bildenden Künstler, die an der Bewegung unserer Kultur nicht nur im engsten Rahmen ihres Handwerks teilnehmen. Weit davon entfernt, Augenmensch schlechtweg zu sein, wie es manche Modernen fordern, zeigt seine Kunst eine Persönlichkeit, die feinfühlig das Beste mitempfindet, das in der Zeit nach Ausdruck ringt. Man kann gerade in Wien angesichts seines Christus im Olymp beurteilen, wie sehr ihn z. B. die Idee eines Ausgleichs zwischen Hellenismus und Christentum Jahre hindurch beschäftigte. Und so hat er auch in anderen Bildern, Statuen und radierten Zyklen für seine Person ein Bekenntnis abgelegt, das ihn ganz durchglüht zeigt von Anbetung für die Schönheit der Natur, zugleich aber als den schärfsten Beobachter und unbarmherzigsten Kritiker des Großstadtlebens, endlich als getreuen und dankbaren Bewunderer der großen Künstler seiner eigenen Zeit, eines Menzel und Böcklin einer-, und eines Beethoven, Liszt und Brahms andererseits, wie sie seiner Individualität im Gebiete der Tondichtung am nächsten standen. Klingers Werke sind ein feiner Gradmesser für die Aufnahmsfähigkeit unserer Zeit all dem kulturell Weltbewegenden gegenüber, das sich in ihr abspielt. Man wird einst an seiner Kunst beurteilen können, wie einer der Besten das Treiben dieser Zeit mitgelebt hat. Ein solches Dokument ist auch Klingers Brahmsphantasie. Der bildende Künstler spricht darin anschaulich aus, was ihm die Brahmssche Musik mit dem Einblick in das musikalische Kunstwerk an Erkenntnis über Ziel und Zweck des Lebens selbst erschlossen hat.



RUDOLF NISSL — IM ATELIER (1910)



Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

MAX SLEVOGT ◆ TITELBLATT ZU „ALI BABA UND DIE VIERZIG RÄUBER“ (AQUARELL)

MAX SLEVOGT ALS SCHWARZWEISS-KÜNSTLER

Von Karl Voll



enn man eine Sammlung der Urteile zusammenstellen wollte, die über Max Slevogt im Laufe der wenigen Jahrzehnte, während deren ihn die Oeffentlichkeit kennt, gefällt worden sind, so würde man eine seltsame Pendelbewegung konstatieren können. Als er gegen das Ende der neunziger Jahre auf den Ausstellungen der Münchener Secession einigen Erfolg zu erringen begann, reihte man ihn wegen der feurigen Pracht seiner Farbe unter die Koloristen und beklagte zugleich gewöhnlich, daß er nicht „zeichnen" könne. Ich erinnere mich in dieser Hinsicht besonders eines Hauptvertreters der älteren Münchner Graphik, der trotz vieler Vorliebe für Slevogt diesen angeblichen Mangel an zeichnerischer Qualität stets mit Bedauern zu konstatieren versuchte. Als dann Slevogt das für ihn unwirtliche München mit dem anregenderen Berlin vertauscht hatte, veröffentlichte er eine kleine Anzahl von Illustrationswerken, die zum Teil noch in München entstanden waren. Zunächst den Ali Baba, dann den Rübezahl, später auch noch die Mappe von der Ilias. Von nun an änderte sich das Urteil über ihn. Er wurde als Illustrator abgestempelt und wohl mancher kennt ihn noch heute weniger als Maler, denn als Zeichner. So ist jetzt ab und zu auch einmal das Urteil zu lesen oder zu hören, daß er zwar kein reiner Maler sei, aber doch unter die besten Zeichner der Gegenwart gehöre. Es hat sich also, wie man sieht, im Laufe der Jahre das früher über ihn gefällte Urteil ins Gegenteil verkehrt.

Grund dafür ist wohl die irrtümliche Anschauung, daß Zeichnen und Malen zwei getrennte Aeußerungen des künstlerischen Schaffensdranges seien. Der Fall ist ein unliebsamer Beweis dafür, daß die Menschen aus der Geschichte der Kunst so wenig zur Beurteilung künstlerischer Erscheinungen lernen, wie unsere Staatsmänner aus der Geschichte der Staaten für die Beurteilung der politischen Situation, in der die von ihnen geleiteten Länder sich befinden. Hier genüge der einzige Hinweis auf Rembrandt, dessen Schwarzweiß-Kunst nicht etwa im Gegensatz zu seiner Tätigkeit als Maler steht, sondern die in der Problemstellung gleichartige Ergänzung zu seinen Bildern ist.

Obschon das zweite der erwähnten Urteile unrichtig ist, könnte man es zur Not begreifen; aber das erste, das Slevogt nur als Maler gelten ließ, scheint mir in jeder Hinsicht unverständlich zu sein; denn er war von jeher als ein unermüdlicher Zeichner bekannt,



MAX SLEVOGT FEDERZEICHNUNG

(Zu Schaffsteins Grünen Bändchen)



Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

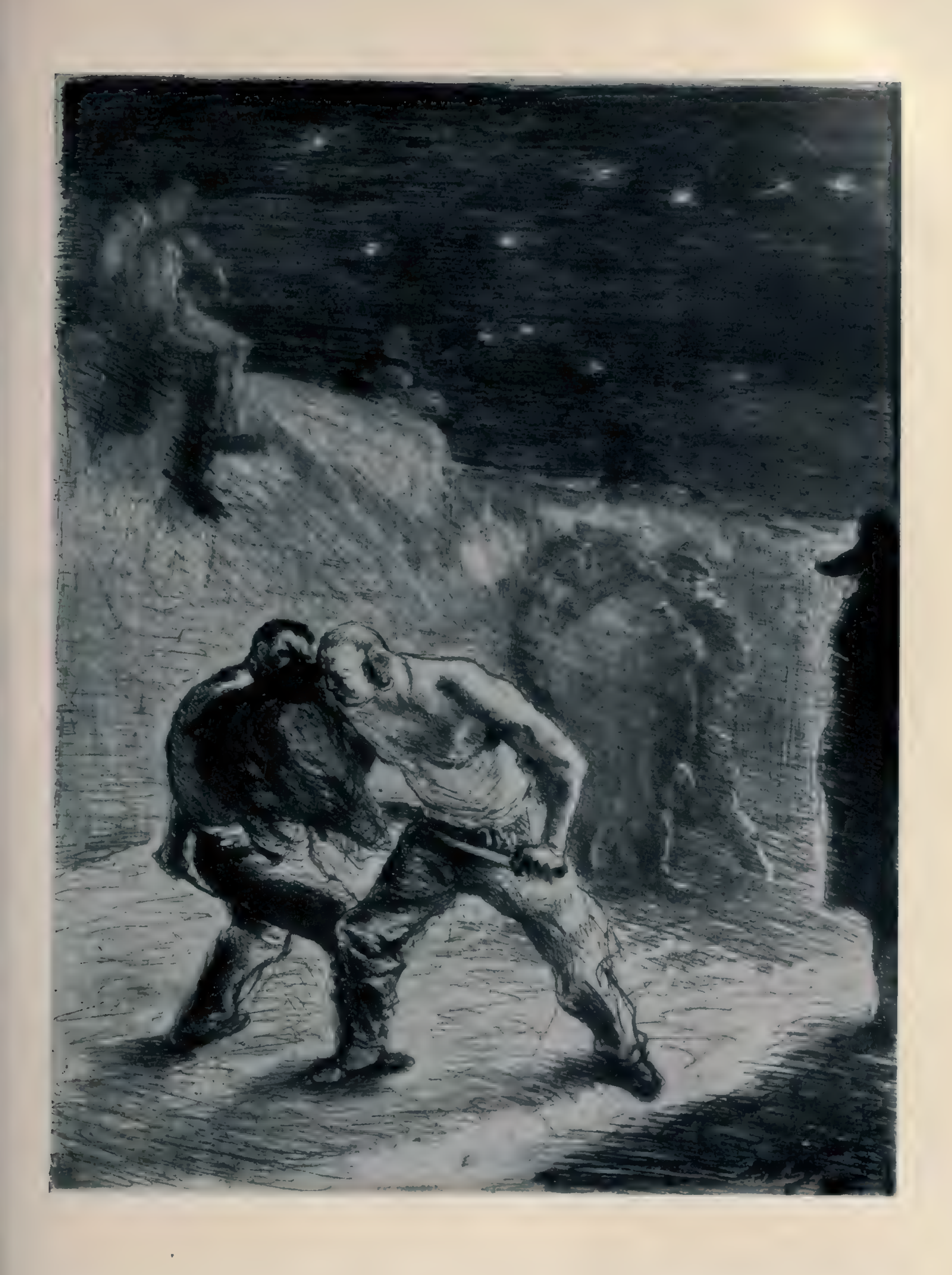
MAX SLEVOGT
ILLUSTRATION AUS COOPERS LEDERSTRUMPF (LITHOGRAPHIE)

der inwendig voller Figuren steckt und dem jeder Eindruck, selbst ein musikalischer, unwillkürlich zum Bilde wurde, das nach Gestaltung drängte. So führte er schon als blutjunger Novize der Münchener Akademie umfangreiche Skizzenbücher, die voller Entwürfe und in seinem Kreise von einer gewissen Berühmtheit waren. Wilhelm Diez, in dessen Atelier er damals war, hörte auch von diesen Büchern und begehrte, sie eines Tages zu sehen. Er blätterte lange und nachdenklich in ihnen. Dann gab er sie sozusagen tonlos an Slevogt zurück und bemerkte nur in einer, beinahe nach Selbstkritik aussehenden Weise: „Es ist doch schön, wenn der Mensch Phantasie hat.“ Mit diesen Worten traf Diez, der sich später ein wenig eifersüchtig auf Slevogt erwies, als ein guter Lehrer das Entscheidende.

Slevogts künstlerisches Naturell vereinigt zwei Eigenschaften, die gemeinhin — aber mit Unrecht — als Gegensätze betrachtet werden. Er ist zumal als Maler von einer echt realistischen, beinahe halsstarrig positiven Gesinnung, die in jeder Wirkung, in jeder Nuance die tatsächliche Erscheinung zu geben bemüht ist und zugleich ist er von einer sehr frohgesinnten Einbildungskraft, die jeden Eindruck mit Bildern begleitet, d. h. er hat im höchsten Grade das, was man im gewöhnlichen Sprachgebrauch eine unerschöpfliche Phantasie nennt. Das Wort ist ihm wie jedes Ding, das er sieht, eine greifbare Tatsache, und seine charakteristische Eigenschaft als Illustrator ist es, daß er den Worten der Texte das geheime ihnen vom Autor verliehene oder angewünschte Leben verleiht. Diese zwei Wege seines künstlerischen Naturells vereinigen sich auf dem Boden der Drastik. So wie er als Maler die Erscheinungen restlos wiederzugeben bemüht ist, so sucht er als Illustrator den Sinn der Erzählung, jede Situation in ihrer vollen Bedeutung zu gestalten. Das gibt seinen Zeichnungen eine inhaltliche Tiefe, die menschlich packend und sehr warm ist, aber eben deshalb leicht so ausgedeutet werden kann, als ob Slevogt mehr auf das Inhaltliche als die künstlerische Gestaltung schaue. Das ist nun freilich eine Gefahr, die jeder gute Illustrator läuft.

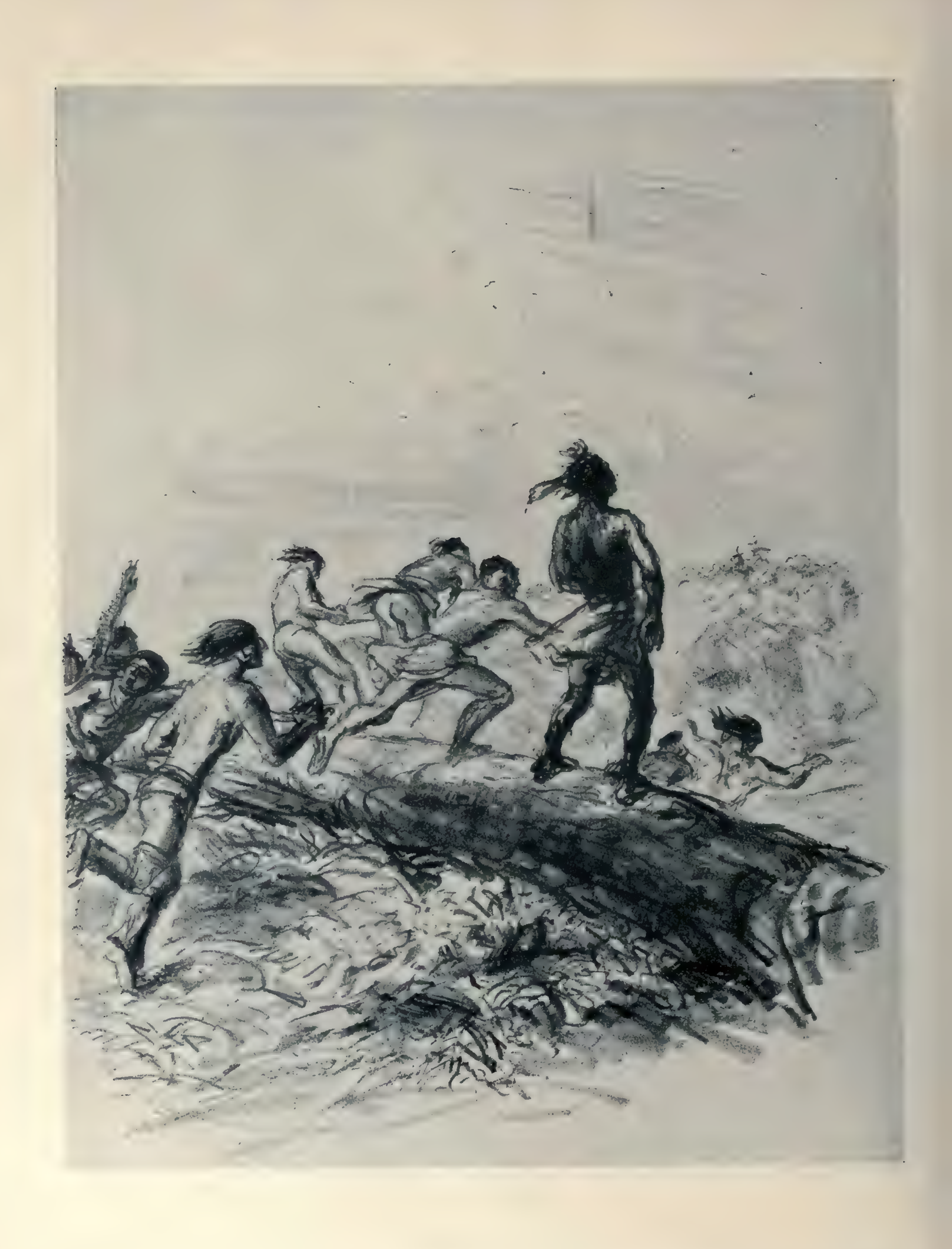
Obwohl nun Slevogt von seinen ersten Anfängen an als unermüdlicher Zeichner bekannt war, so trat er mit größeren graphischen Arbeiten erst spät vor die Oeffentlichkeit und erst nachdem er seine Stellung in der heutigen deutschen Malerei gesichert hatte. Nur ab und zu ließ er sich zu Gelegenheitsarbeiten herbei. Hier sind vorzugsweise aus historischen Gründen einige Einladungskarten von Interesse, die er im Auftrag der Firma Scheiner in Würzburg für Absolutorialfeierlichkeiten des dortigen Alten Gymnasiums gemacht hat, an das ihn viele, aber meistens unerfreuliche Erinnerungen knüpfen, denn der Betrieb an dieser Schule war für einen Schüler von selbständiger Begabung sehr unerquicklich. Wir hatten da einen Professor, dem es ein besonderer Genuß war, den Jungens mit einem scharfkantigen Brillantring fest auf den Kopf zu stoßen, einen anderen, der uns ungeheure Maulschellen unter dem Namen familiärer Behandlung zu versetzen liebte. In jene leidvollen Zeiten fällt des Verfassers erste Bekanntschaft mit Slevogt, zu dem er nicht, wie in München vielfach gesagt wird, in verwandtschaftlichen Beziehungen steht.

Die Einladungskarten zu den eben erwähnten Würzburger Absolutorialfeierlichkeiten sind in München gemacht und unterscheiden sich nur in der Ausführung von dem, was damals unter Gedons Zeichen in der Stadt des Rudolf Seitz für solche Graphik üblich war. Fröhliche Junker im knappen Pagenkostüm, knallende Sektflaschen, aus denen die gefährlichen Geisterchen des trügerischen aber ach so freundlichen Abgottes Alkohol auf die in ihrer Fröhlichkeit unbedachte Menschheit losgelassen werden, dicke Folianten und der ganze Trödelkram des sogenannten altdeutschen Stils von Gedonscher Observanz machen sich ungebührlich breit, so daß man bei all diesem konventionellen Wesen kaum ahnen kann, daß die Karten von einem ungewöhnlich phantasievollen und auf seine menschliche und künstlerische Selbständigkeit eifersüchtig bedachten Künstler entworfen sind. Nur ab und zu zeigen einzelne Details eine gewisse Leichtigkeit und scharfe Feinheit der Zeichnung, die Slevogts späteren Stil bereits deutlich ankündigen. Immerhin ist der Fall dadurch interessant, daß man an ihnen wieder einmal jenes Gesetz vom Gegensatz beobachten kann, das die Kunstgeschichte beherrscht. Es lassen sich ja kaum feindseligere Gegensätze denken als jenes seichte Nachahmertum erstorbener Stile und die gründliche Beobachtung der Welt in ihrer farbigen Erscheinung, auch die vollkommen freie künstlerische Gestaltungsart, wie sie Slevogt liebt; und trotz dieser Feindseligkeit der Systeme hat — rein historisch betrachtet, sich Slevogts Kunst an der Münchner Pseudorenaissance der achtziger Jahre entwickelt, der sie doch später für immer in bitterer Gegnerschaft abgesagt hat. Solche Entwicklung wird der Geschichtschreiber der neueren Kunst schärfer ins Auge fassen müssen als bisher geschehen, wo man bei der Darlegung der Verhältnisse wohl ein



Mit Erlaubnis von
Bruno Cassirer, Berlin

MAX SLEVOGT
AUS DEN „SCHWARZEN SZENEN“ (RADIERUNG)



Mit Erlaubnis von
Paul Cassirer, Berlin

MAX SLEVOGT
ILLUSTRATION AUS COOPERS LEDERSTRUMPF (LITHOGRAPHIE)



Mit Erlaubnis von
Paul Cassirer, Berlin

MAX SLEVOGT
ILLUSTRATION AUS COOPERS LEDERSTRUMPF (LITHOGRAPHIE)

bißchen einseitig nur die Aufeinanderfolge der sogenannten malerischen Probleme berücksichtigt hat.

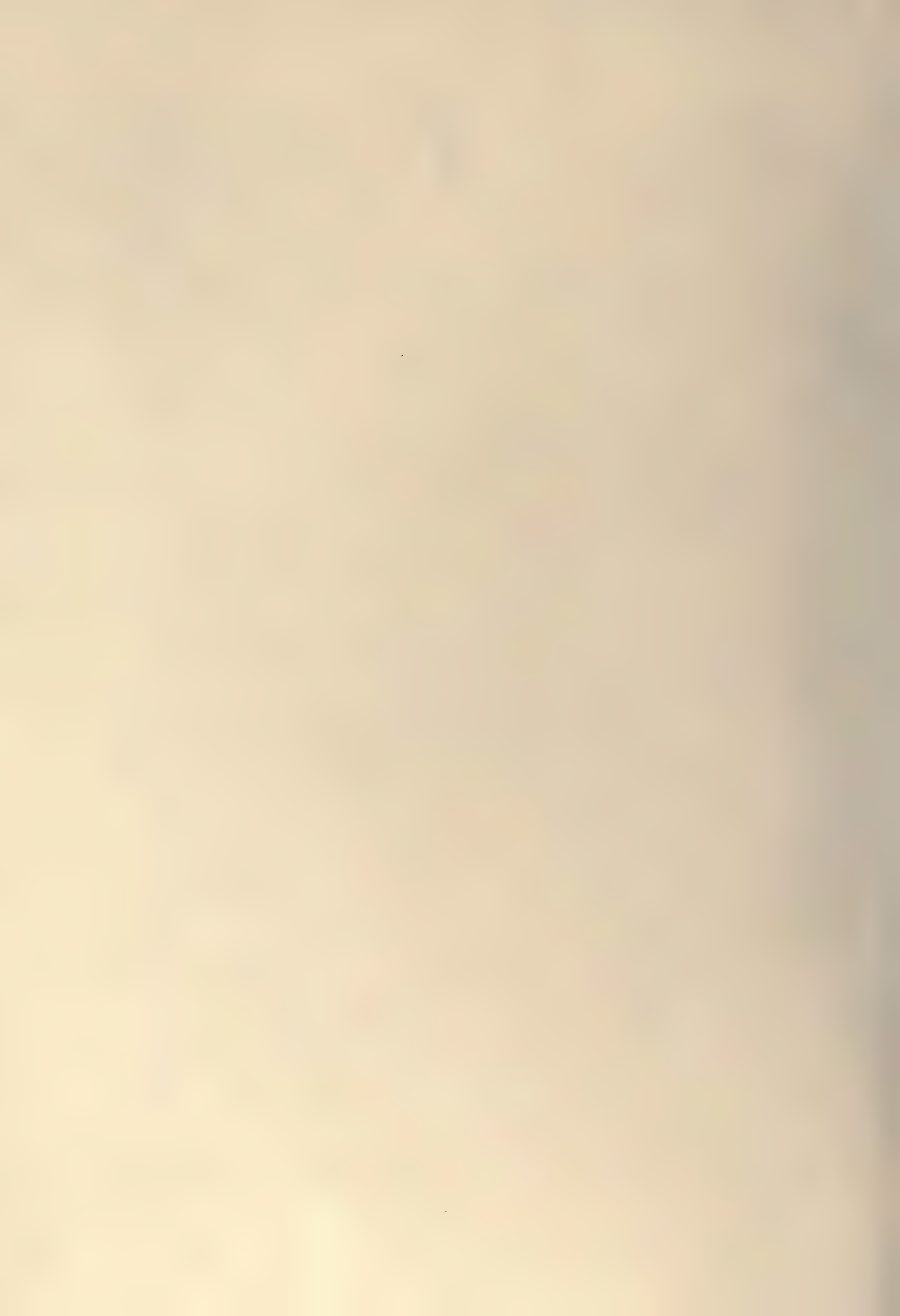
Slevogt hat sich in den neunziger Jahren im wesentlichen auf malerischem Gebiet ergangen, denn auch er war in Böcklins Fahrwasser geraten und gerade seine frühen Gemälde, die so ausschließlich realistisch zu sein scheinen, daß man gegen ihn deswegen den Vorwurf der Brutalität und der Mätzchenmacherei erhob, lassen deutlich erkennen, welch inhaltreiche Art der Illustration er einmal bringen würde. Den einstweiligen Abschluß der erzählenden Epoche von Slevogt als Maler bildet die 1897 entstandene Scheherezade, über die er mir damals nicht ohne leichten Verdruß sagte, daß er bekümmert sei, schon wieder ein erzählendes Thema für ein Bild gewählt zu haben. Er gehorchte also wohl einem inneren Zwang und so ist es kein Zufall, daß bald nach der Scheherezade und im engsten geistigen Zusammenhang mit ihr eine große Folge von höchst vortrefflichen Aquarellen aus demselben Kreis entstand. Sie behandeln jene berühmte Geschichte aus 1001 Nacht, die in den meisten alten orientalischen Originalredaktionen fehlt und die erst im 18. Jahrhundert durch Galland in die französische Ausgabe des berühmten Märchenbuchs aufgenommen wurde: ich meine *Ali Baba und die 40 Räuber.* Die Aquarelle zu Ali Baba, ohne weitere Ambitionen entstanden, waren doch bestimmt, Slevogts erstes illustriertes Buch zu werden. Als er nach Berlin übergesiedelt war, und sich der Berücksichtigung durch das ihm nicht gewogene Münchner Kultusministerium entzogen hatte, erschien in dem damals noch vereinigten Verlag Bruno und Paul Cassirer Ali Baba in Buchform mit leider nicht recht gut gelungenen Reproduktionen dieser Aquarelle und einer Anzahl von Federzeichnungen. So wenig man eine von Dürer illustrierte Ausgabe des Neuen Testaments erhalten würde, wenn man alle Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte zusammenstellen wollte, die Dürer aus dem Neuen Testamente gezogen hat, so wenig ist Slevogts Ali Baba eine illustrierte Ausgabe dieses Märchens, wenigstens nicht in dem Sinne der heutigen Illustrationstechnik; denn seine Zeichnungen sind nicht in der Absicht geschaffen, ein Buch zu geben. Aber im ursprünglichen Sinne des Wortes sind diese Entwürfe doch Illustrationen; denn sie beleuchten den Text dermaßen, daß er in Slevogts Bildern in einem zwar neuen, aber doch vom Wortlaut der Erzählung gebotenen Lichte erscheint. Diese Verbindung von Neuheit der Auffassung und Wörtlichkeit der Uebersetzung in die Sprache der modernen Graphik, im besondern in die Slevogt eigentümliche Ausdrucksweise ist ein uns jetzt nicht mehr entbehrliches Verdienst, das wir immer wieder bei Slevogts Büchern finden. Er ist ein ungemein aufmerksamer Leser, der allen Windungen und Biegungen des Textes ebenso genau folgt, wie er als Farbenkünstler jede Schwankung und Nuance der Beleuchtung verfolgt. Da er aber als Mensch von einem ebenso wohltuenden, warmen Humor und von unversieglichem Esprit ist (es geht leider auch in unseren Kriegszeiten nicht an, dieses französische Wort bei ihm zu vermeiden), so hält er sich von jeder ängstlichen Pedanterie fern, und läßt das Ganze sich in aller Schalkhaftigkeit des Märchentones vor uns neu gestalten, wie das auch dem etwas humoristisch angehauchten Stil dieses Märchens entspricht, das sich nach orientalischer Art darin gefällt, die Künste eines mit Lust geführten Kleinkrieges im Privatleben zu feiern.

Slevogt hat als Künstler eine große Vorliebe dafür, den jeweils gewählten Stoff, und wenn es eine stumme Landschaft ist, mit aller nur erreichbaren Kraft in das Prachtvolle hinaufzusteigern; diese Steigerung wird bei der Illustration ein Aufschäumen des keinen Widerstand erlaubenden Temperamentes und sie ist vielleicht das wichtigste Charakteristikum seiner Zeichnungen zu Ali Baba, von denen bei ihrem Erscheinen gesagt wurde, daß sie an Einfachheit und höchst nachdrücklicher Kraft an Rembrandts Zeichnungen erinnern, eine Behauptung, die richtig ist, wenn sie nur die künstlerischen Vorzüge konstatieren will, die aber unrichtig wäre, wenn sie die Meinung erwecken wollte, daß Slevogt sich zum Nachahmer des alten Holländers hergegeben hätte; denn so eifersüchtig wie Slevogt wacht kaum ein anderer der heutigen Deutschen auf seine Selbständigkeit und darauf, daß er nichts schafft, was nicht den künstlerischen Wünschen unserer Zeit entspricht.

Wir haben eben gesagt, daß Slevogt ein höchst aufmerksamer Leser ist: wir dürfen dazufügen, daß man einen guten Leser daran erkennt, daß er noch als Mann die Geschichten zu lesen versteht, die durch eine Gunst des Geschickes gemeinhin den Kindern vorbehalten zu werden pflegen. Slevogt ist ein eifriger Märchenleser. So war es kein Zufall, daß dem Ali Baba der *Rübezahl* folgte, der in erster Auflage 1908 bei Bruno Cassirer erschien und der vor kurzem in zweiter Auflage herausgekommen ist. Auch dieses Werk Slevogts ist ausgezeichnet durch den oben erwähnten bald sonnigen, bald wilden Humor,

Verlag von Albert
Langen, München

MAX SLEVOGT
AUS DER „ILIAS“ (LITHOGRAPHIE)



mit dem er die von ihm behandelten Texte künstlerisch auszugestalten pflegt.

Die bis jetzt erwähnten graphischen Arbeiten sind alle nicht in einem sogenannten Originalverfahren veröffentlicht, ebensowenig wie seine Beiträge zu Albert Langens Simplicissimus und zu einem in Tirol erscheinenden Kampfblatt. Seine Entwürfe gingen bis dahin alle zur Veröffentlichung über irgend ein photographisches Verfahren und sie haben dabei natürlich manches verloren. Es war aber eine Frage des künstlerischen Selbsterhaltungstriebes, daß Slevogt, dem keine guten Holzschneider zur Verfügung standen, sich schließlich doch auch jener Verfahren bediente, die wie die Radierung und die Lithographie die Handschrift des Zeichners so gut wie unverändert wiedergeben, wenn der Drucker keine Eigenmächtigkeit begeht und nicht durch willkürliches Einschwärzen der Druckplatte Phantasieprodukte hervorbringt, die weit ab stehen von des Künstlers Absichten.

Slevogt, der anfangs gegen solche Dinge nicht sehr empfindlich war, schuf bald, nachdem er nach Berlin übersiedelt war, einen Zyklus von Radierungen. Die Technik der Radierung oder wenigstens der Kaltnadelzeichnung war ihm, wenn auch nur beiläufig, wohl schon von der Münchner Akademie her bekannt; denn er hatte damals schon Versuche mit der Radiernadel gemacht; doch sind diese ohnehin nicht sehr bedeutenden Drucke nahezu sämtlich untergegangen. Im Anfang seiner Berliner Zeit griff er wieder zur Radiernadel und veröffentlichte bei Bruno Cassirer sechs große Blätter unter dem Titel *„Schwarze Szenen“*. Sie sind ein Hauptwerk moderner Graphik, es ist jedoch für Slevogts unbestechliche Sachlichkeit charakteristisch, daß er trotz seiner besonderen Vorliebe für Ueberwindung technischer Schwierigkeiten bei diesen Radierungen sich nicht auf jene heute beliebten allzu raffinierten Mischtechniken einließ, die recht elegante blendende Effekte sozusagen herauszukitzeln streben. Slevogt ist gewissermaßen der Blücher der gegenwärtigen deutschen Malerei. „Den Finger darauf, das nehmen wir.“ Das Wesentliche einer Technik bleibt immer die Fähigkeit, die gewünschte Wirkung einfach zu erzielen. Die Radierung ist nur eine Unterart der Zeichnung, und darum gibt Slevogt in seinen Radierungen nichts als die schlichte Zeichnung, in ihrer Wirkung durch kein Brimborium von komplizierten Säurebädern besonders zugerichtet. Die Saucen der Hexenküche der heutigen Graphik serviert er nicht. So wie seine menschliche Empfindung immer etwas Ursprüngliches an sich hat, selbst wenn er als ein Mann unserer sehr komplizierten Zeit Zustände und Anschauungen von mannigfaltigstem Wesen zu schildern hat, so bleibt seine Technik gewissermaßen altertümlich simpel, obschon der Reiz des Effekts durchaus modern ist. Die „Schwarzen Szenen“ sind zeichnerisch unerhört kühn, indem Slevogt Probleme der Bewegungen aufgreift, die sonst gemeinhin von der Kunst und von den Künstlern nur dann behandelt zu wer-



MAX SLEVOGT FEDERZEICHNUNG
(Zu Schaffsteins Grünen Bändchen)



MAX SLEVOGT DER GESTIEFELTE KATER (LITHOGRAPHIE)

den pflegen, wenn ein Höhepunkt erreicht ist: Kämpfende Menschen in höchster Erbitterung, Pferde, die sich in der Wut aneinander aufbäumen. Im merkwürdigen Gegensatz zu dieser rein schildernden Art steht nur die für Slevogt charakteristische Freude an grausigem Inhalt. Er, der über einen so sonnigen Humor auch als Künstler verfügt, wie man das in seinen Märchen oft genug sehen kann, hat lange Zeit gewisse Interessen aus der „Kultur“ der Epoche beibehalten, in der er jung gewesen ist. In den achtziger Jahren wirkte noch immer in jener Art von Literatur, die dem Knaben zugänglich war, all der Apparat der früheren, unseren Großeltern vorgesetzten Erzählungen aus den Verbrecherwinkeln der Großstädte und aus dem sogenannten finstern Mittelalter nach, mit den Schrecknissen der Folterkammern und den schaudervollen Untaten von trotzigen Raubrittern. Dieser Graus wurde dann nicht etwa gemildert, sondern realistisch anschaulicher gemacht, indem man ihn auf Zustände von Wildwest Amerikas im 19. Jahrhundert übertrug. So bringt Slevogt, der vielleicht durch



MAX SLEVOGT DER GESTIEFELTE KATER (LITHOGRAPHIE)

eine leicht irritierbare Stimmung seiner Nerven für solche Stoffe prädisponiert ist, auch in den nach ihrem psychologischen Gehalt meistens „schwarzen" Szenen solche krasse Ausgespinnste einer, wie man bei einem andern sagen würde, überreizten Phantasie, wie den Kampf zweier aufeinander erbitterten Liebhaber in einem Boot, wo die von den beiden umworbene Frau sitzt und um das sich bereits die Haifische, des abscheulichen Fraßes sicher, drängen.

Diese rein inhaltlichen Eigentümlichkeiten betreffen übrigens nicht den künstlerischen Kern der schwarzen Szenen, die vielmehr innerhalb von Slevogts Graphik den Aufschwung zu absoluter Freiheit und Leichtigkeit der Gestaltung bedeuten. Schon der Umstand, daß er in die Folge ein Blatt aufnahm, das in Schwarzweiß sein damals entstandenes Hauptbild, die Marietta, wiederholt, zeigt, wie sehr diese Drucke im Flusse seiner damaligen allgemeinen künstlerischen Entwicklung stehen.

Ein vielleicht manchem unvermittelter Gegensatz brachte ungefähr zur selben Zeit ein



MAX SLEVOGT — ILLUSTRATION AUS „BENVENUTO CELLINI“ (LITHOGRAPHIE)
Verlag von Bruno Cassirer, Berlin

entzückendes Impromptu, die, nur in neun von der Panpresse hergestellten Drucken existierende lithographische Folge vom *Gestiefelten Kater.* Auch hier hat Slevogt wieder auf ein ihm von Jugend an liebes Thema zurückgegriffen und zugleich nach einer alten liebenswürdigen Gewohnheit, indem er für den Weihnachtstisch der Familie eine künstlerische Gabe lieferte, die schönsten Seiten seiner Erfindungsgabe zu ihrem Rechte kommen lassen.

Das Märchen vom Gestiefelten Kater ist für unser Empfinden rein deutsch. Es stammt jedoch aus Italien und ist in der, uns Deutschen heute noch geläufigen Form, eine nicht einmal sehr glückliche Uebersetzung des französischen Märchens, das sich in den 1698 veröffentlichten, bis heute unübertroffenen



MAX SLEVOGT — ILLUSTRATION AUS „BENVENUTO CELLINI“ (LITHOGRAPHIE)
Verlag von Bruno Cassirer, Berlin



Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

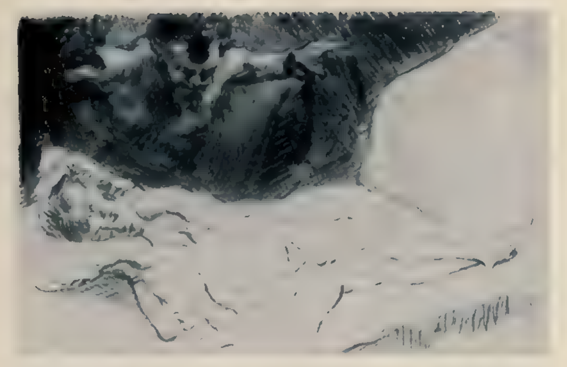
MAX SLEVOGT
AUS DEN „SCHWARZEN SZENEN“ (RADIERUNG)

Contes de la mère Oie des französischen Juristen und Akademikers Perrault findet. Es ist ganz charakteristisch, daß der Franzose vom Paris Ludwigs XIV. in den ursprünglich etwas steif moralischen Stoff den Zug höfischer Galanterie brachte und ebenso ist es für Slevogts scharfe Auffassung der von ihm illustrierten Stoffe charakteristisch, daß er, dem die Geschichte des Märchens vom Gestiefelten Kater unbekannt war, doch der bei uns heimisch gewordenen französischen Fassung die im besten Sinn des Wortes galante Färbung von Perrault, ansah. Diese hat er, wie man sieht, mit Recht, allerdings ohne literargeschichtliche Absicht zum Grundzug seiner Behandlungsweise gemacht und so dem Ganzen ein überaus schalkhaftes Gepräge verliehen, wie man es nicht ohne weiteres von dem Urheber der schwarzen Szenen erwarten wird.

Der Serie vom Gestiefelten Kater, die in ihrer hohen Qualität alle guten Zeichen eines, rein um seines selbst willen geschaffenen Kunstwerkes trägt, folgten nun bald zwei Einblattdrucke von der gleichen reizvollen Bedeutung: das *Märchen vom tapferen Schneiderlein* und das von der *Prinzessin mit der Erbse.* Wenn wir in all diesen — ohne Schönfärberei — köstlichen Schöpfungen den Menschen Slevogt sich künstlerisch aussprechen sehen, so hat er damals auch — womit kein Gegensatz konstruiert werden soll — eine weitere ihm wesentlich vom Standpunkt der neueren Kunst aus aufgefaßte Aufgabe gelöst, indem er den im Verlage Albert Langen veröffentlichten Zyklus *„Die Ilias“* schuf. Bei der Ilias liegt eine beabsichtigte Abrechnung vor, die Slevogt mit seinen Erinnerungen an die von ihm als Akademiker in der Münchener Glyptothek gemachten Cornelius-Studien vornahm. Nichts kann besser die lang nachwirkende Bedeutung der Fresken des Cornelius zeigen, als diese Tatsache, daß ein so starker und rein auf neuzeitliche Anschauung gestützter Maler, wie Slevogt, sich nach so langer Zeit mit dem Stil des ernsthaftesten, heute uns leider etwas fremd gewordenen Künstlers aus der Zeit Ludwigs I. auseinandersetzen mußte. Der Zyklus liegt in zwei verschiedenen Ausgaben vor, die alle beide nicht sehr gut gedruckt sind und Slevogts Absichten vieles schuldig bleiben. Trotzdem ist nicht zu verkennen, daß diese 15 Lithographien zur Ilias der antiken Dichtung völlig gerecht werden. Die wundervolle Mischung von heroischer Größe und beinahe intimer psychologischer Behandlung, die einen Hauptvorzug von Homers Erzählungsweise ausmacht, ist auch von Slevogt aufgenommen worden, so daß seine Kompositionen zu einem in grauer Vorzeit geschriebenen Epos diesem, wenn auch nicht gerade mit archäologischer Gelehrsamkeit, bis ins einzelne folgen können und trotzdem nichts anderes darstellen als lebendige, ganz persönlich empfundene, das Menschliche betonende Kunst von heute. Die Skala der Empfindungen, die Slevogt uns hier durchmessen läßt, ist so ungeheuer groß und so wechselreich, wie bei Homer selbst. In einer nach seiner Art beinahe harmlosen Einleitung zeigt er uns die berühmte Szene am skäischen Tor, wo Helena mit nichts als mit unverhüllter weiblicher Neugierde und von keinen Gewissensbissen geplagt, die griechischen Helden bewundert und sich ihre Namen nennen läßt. Man darf hier wohl an Shakespeares Auffassung von Helena denken, die er in Troilus und Cressida gegeben hat.

Ein anderes Blatt, darstellend wie im zarten Mondschein der Geist des toten Patroklus dem trauernden Achilles erscheint, ist in der außerordentlichen Feinheit der gewissermaßen im Duft verschwimmenden Formen ein Zeugnis dafür, daß Slevogts Ilias nicht nur in der geistigen Auffassung, sondern in der künstlerischen Problemstellung durchaus neuzeitlich ist und nichts zu tun hat mit ihren Vorgängern, die bei der Behandlung antiker Erzählungsstoffe sich nicht von den Vorbildern aus dem Bereich der antiken Kunst trennen konnten.

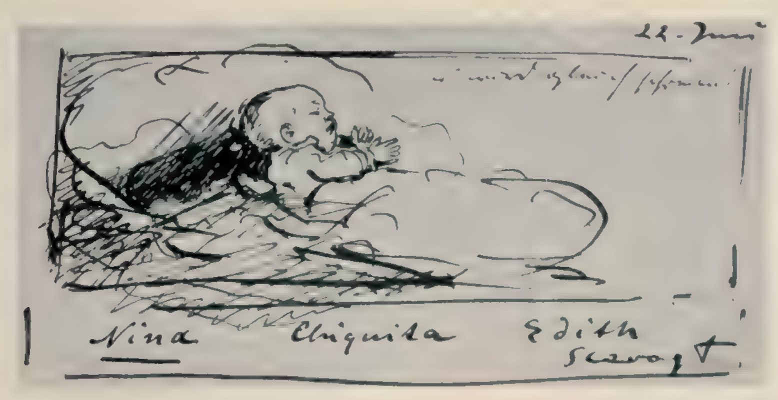
So bedeutend alle diese Arbeiten durch die Kraft der formalen Behandlung und den Reichtum des Geistes in der Erzählung auch sein mögen, so erscheinen sie dem Historiker bei der Zusammenfassung von Slevogts graphischem Werk doch nur als Vorspiel zu der erstaunlichen Leistung, die er ihnen bald genug folgen ließ und die ihn dem Range nach zum ersten deutschen Zeichner seit Menzel macht. Ich meine seinen in der Panpresse gedruckten *Lederstrumpf,* ein gigantisches Werk, mit dem er, was die künstlerische Qualität anlangt, Menzels Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen und zu den Schriften dieses Königs ablöste. In dieser äußerst umfangreichen Publikation hat Slevogt eine verschwenderische Fülle von großen und kleinen, sogar kleinsten, Lithographien gebracht, in denen er seiner unerschöpflichen Phantasie freien Lauf ließ und auch als Graphiker den Aufgaben nachging, die er sich als Maler und Kolorist zu stellen pflegt. Hier kommt nun ein Moment in Betracht, von dem wir mit Absicht bis jetzt noch nicht gesprochen haben, daß nämlich Slevogt, dessen Kunst lange Zeit als ungefällig verschrien



MAX SLEVOGT FAUN UND NYMPHE (RADIERUNG)
Verlag von Paul Cassirer, Berlin

war, mit einem Raffinement, das man wohl epikuräisch nennen darf, in seinen Arbeiten auf eine sinnliche Schönheit der optischen Wirkung bedacht ist, die zunächst und bis zum Ende dem Auge einen reizvollen Anblick zu bringen strebt. In den guten Drucken haben diese Lithographien einen bestrickenden Reiz der bald feurigen, bald weichen Materialwirkung, den man in solcher Vollkommenheit sonst nur bei den großen Meistern aus der klassischen Zeit der Lithographie von der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts findet. Und auch vom Lederstrumpf gilt, was wir oben von Slevogts graphischer Technik im allgemeinen gesagt haben, daß diese hohe Schönheit des Vortrags mit den einfachsten Mitteln erreicht ist, ohne daß Slevogt irgendwelche heute beliebten Finessen und Ziereréien der Technik anwendet. Mit solchen Vorzügen verbindet sich nun wiederum alle bei ihm gewohnte Stärke der sachlichen Schilderung und Frische der Erzählung. Beinahe unglaublich ist auch hier die Mannigfaltigkeit der Stimmung, die vom lieblichsten Idyll bis zur grausigsten Kampfszene aus den blutigen Indianerkriegen geht und uns im Bilde ein absolut treues Gegenstück zu Coopers Erzählungen gibt, deren starke historische Treue noch heute ihr Hauptverdienst ist. Wenn wir ein jetzt beliebtes Schlagwort gebrauchen dürfen, so ist ein wesentliches Moment in der Graphik des Lederstrumpfes die kühne Art, wie Slevogt impressionistische, nur das augenfällige andeutende Zeichnungsweise mit der seinem Stil immer eigenen Anschaulichkeit verbindet. Ein Hauptbeispiel dafür mag jenes Blatt sein, wo die Pantherin sich vom Baume herab auf eine Gruppe von jungen Mädchen stürzt. Wie alle die Flecken in dem bunten Fell des Tieres sich miteinander verbinden, um vor unserem Auge das Bild der großen, geschmeidigen Katze und ihrer jähen Bewegung kräftig und zwingend entstehen zu lassen, steht in heutiger Graphik ohne Parallele da.

Den derzeitigen Abschluß von Slevogts Tätigkeit als Illustrator bilden seine 303 lithographierten Vignetten zu Goethes Uebersetzung von *Benvenuto Cellini's* Autobiographie, die bei Bruno Cassirer erscheint. Slevogts Vielgestaltigkeit feiert in ihm einen großen und insofern unerwarteten Triumph, als der Text des rauflustigen italienischen Renommisten ihn



MAX SLEVOGT FEDERZEICHNUNG

verlockte, immer wieder die Prügeleien und Händel darzustellen, ohne die es bei dem gewalttätigen Cellini nicht abgeht. Wenn man bedenkt, daß Slevogt auch hier nicht von seinem Prinzip der sachlichsten, schärfsten Wahrheitsliebe abgeht, so erscheint es fast unbegreiflich, daß bei der häufigen Wiederkehr verwandter Szenen er sich nicht wiederholt. Das ist nun allerdings nur dadurch möglich, daß er seine Lieblingsaufgabe, den bewegten handelnden Menschen zu zeigen, mit jener vollkommenen Freiheit behandelt, die aus der Unerschöpflichkeit der von der Natur gebotenen Möglichkeiten unzählbare Einzelfälle mit scharfem Blick herausgreift.

Um die großen Zyklen, die Slevogt geschaffen hat, gruppiert sich eine Anzahl von Einzelblättern, häufig Gelegenheitsarbeiten, wie Menukarten usw. für seine Freunde. Wir können hier nur ein Beispiel abbilden. Ihre Aufzählung ist die Aufgabe für einen catalogue raisonné, den wir wohl bald erwarten dürfen.



MAX SLEVOGT ILLUSTRATION AUS „BENVENUTO CELLINI“ (LITHOGRAPHIE)

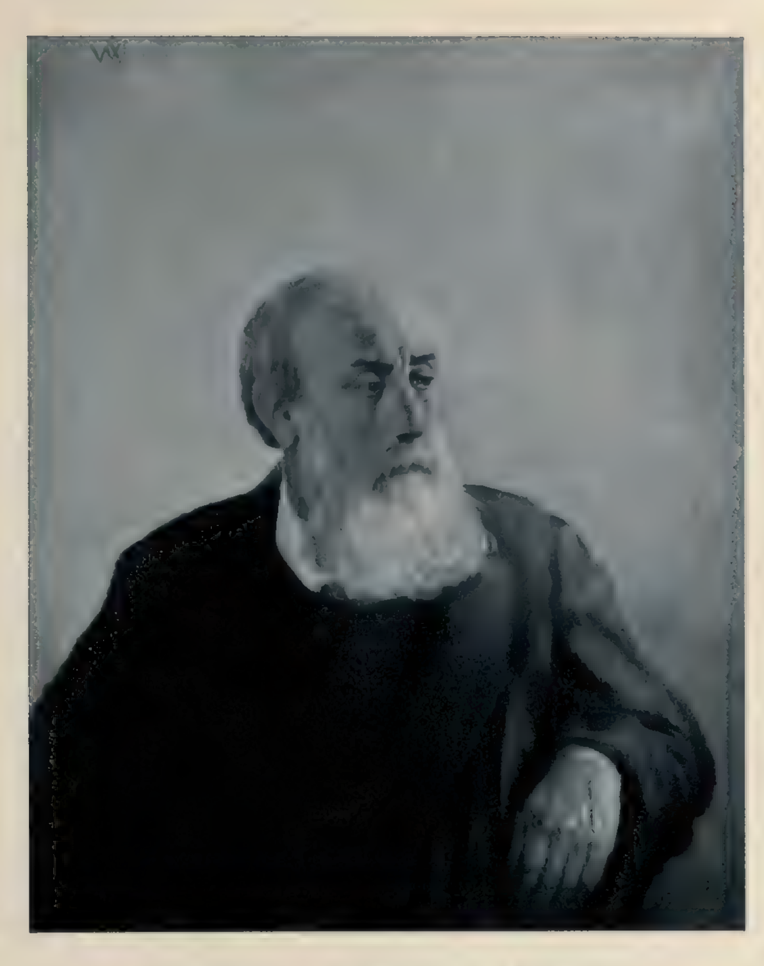
Verlag von Bruno Cassirer, Berlin



Ausgestellt in der Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin

WILHELM TRÜBNER
RAUFENDE BUBEN





WILHELM STEINHAUSEN — SELBSTBILDNIS (1910)

EIN SIEBZIGJÄHRIGER MALERPOET

Zum 2. Februar 1916

Wilhelm Steinhausen ist mit seinem Schaffen immer außerhalb der Zeitrichtungen gestanden. Auch die Flut der ästhetischen und menschlichen Wertungen seiner Kunst, wie sie zu Altersjubiläen üblich sind, wird kaum etwas daran ändern. Unsere Tage stehen unter Kunstgestirnen, wie Technik, Inhaltlosigkeit, Farbenarabeske, Sinnlichkeit, expressionistische Linienführung, Rhythmik der Raumaufteilung, dekorative Wirkung u. a. Von alle dem ist bei Steinhausens Kunst nicht gerade viel die Rede. Sie ist vielmehr Seele, Poesie, Schlichtheit, Zurückhaltung, Individualismus, Inwendigkeit und Zartheit. Deshalb muß sie in der schellenlauten Welt einsam stehen, wie des Meisters „Johannes der Täufer" in der Wüste. Mystik und Innerlichkeit haben nicht die breiten Massen für sich; aber sie bilden Gemeinden, deren Wesen und Werte in der Tiefe und Vertiefung liegen.

Steinhausen stammt aus Mitteldeutschland. Sorau i. d. Lausitz ist sein Geburtsort. Niederdeutschland und die weite sarmatische Tiefebene berühren sich dort. Nicht unbegründet sind also die gedämpften Stimmungen in Steinhausens Kunst. Aber es hat ihn nach Süddeutschland und an den freundlichen Main gezogen und dort festgehalten. Rauschende Wälder, leuchtende Blumenwiesen und goldene Erntefelder, stille, innerliche Menschen gehen durch seine Seele. Sonnenglanz und sehnsüchtige Fernen breiten sich vor seinem „Glück im Winkel." In Familie, Haus und Garten wurzelt seine Kunst. „Da draußen, stets betrogen, saust die geschäftige Welt. Schlag noch einmal die Bogen um mich, du grünes Zelt", klingt es in seinen Landschaften.

Steinhausen kommt von der Illustration her. Rembrandt und Richter stehen am Eingangstor, und die schwärmerische Mystik der Romantiker leitet ihn. Die „Bibellesezeichen" und „Irmela" erstehen aus der Maulbronner Weltabgeschiedenheit. Die „Geschichte von der Geburt unseres Herrn" und Brentanos „Chronika" werden gedichtet. Der Sommernachtstraum, Frau Poesie, Dornröschen und Schneewittchen werden erlebt und gestaltet..... bis die Bilder zu Wernigerode, zu Ober-St. Veit und die Werke des Kaiser-Friedrich-Gymnasiums und der Lukaskirche ihre ernste Sprache verlauten lassen.

In den weit auseinander liegenden Polen der schwärmerischen Romantik und der mystisch erfaßten Heilslehre des Evangeliums liegt die Schwierigkeit, Steinhausen auf eine kurze Formel zu bringen. Vielleicht wird dem füllig gewordenen Werk des siebzigjährigen Meisters zuteil, was den Bildern und graphischen Blättern des Strebenden versagt ward: daß man ihre Seele und ihren bedeutungsvollen Inhalt wertet, nachdem man von den seelischen und ethischen Werten in der Kunst doch wieder zu reden wagen darf. J. A. Beringer



ARTHUR KAMPF ZEICHNUNG

DIE NEUERE KRIEGSMALEREI IN ÖSTERREICH

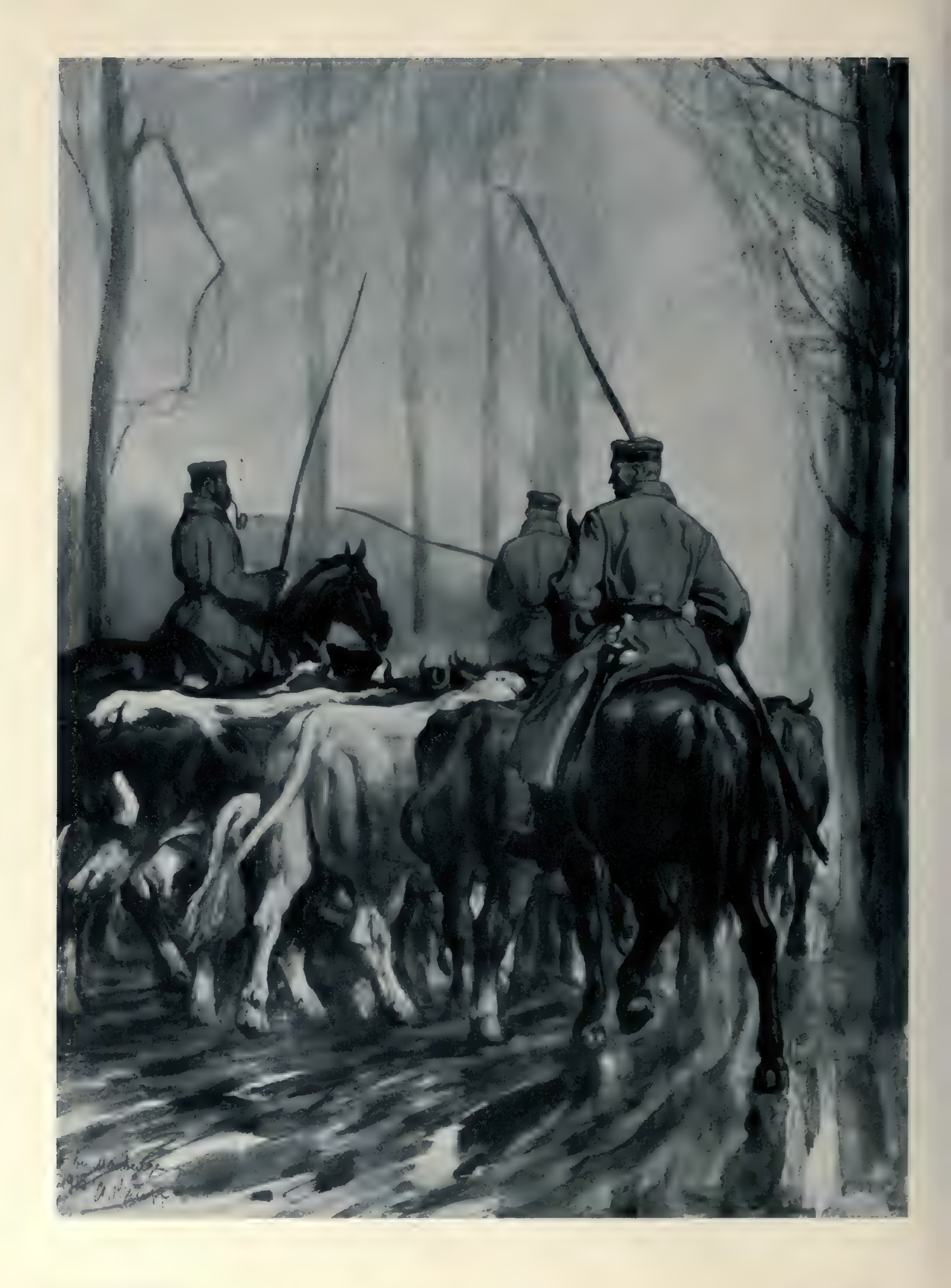
Von MAX EISLER

(Schluß)

Es liegt nahe, dieser Gruppe des Kriegsgenres jene des Sinnbildes folgen zu lassen. Denn auch ihr fehlt der unmittelbare Griff ins aufgebäumte Leben, auch sie zieht sich zurück auf eine vermittelte Auffassung, die hier allerdings, dem Anlasse weiter entfremdet, gedankenhafte Form annimmt. Nicht eine bestimmte Schlacht, nicht *ein* Krieg, sondern *der* Krieg, sein Gedanke wird hier zum Bild. Man muß an Böcklin erinnern. Hat in diesem äußersten Beispiel der gedankliche Trieb des deutschen Volkes jene Gestaltung gewonnen, in der sich das Sinnbild des Krieges zur Monumentalität erhob, so liegt in Oesterreich selbst dieser Fassung des Themas der Zug ins Genre noch erkennbar nahe. Nur ungefähr vermag man ihn etwa bei BERRES VON PEREZ im reiterlosen Roß, das nach dem verlorenen Herrn wiehert, wahrzunehmen, deutlicher tritt seine Beimischung hervor, wenn sich der im genremäßigen Realismus gegebenen Burgmusik bei KOSSAK die blassen Schemen der liedgefeierten Helden zugesellen. Und gerade weil sich diese Vermischung von Genre und Symbol in den breiten Schichten der mehr populären Malweise hält, beweist sie ihre Volksbürtigkeit. Erst gegen Ende unseres Zeitraumes bemächtigt sich auch der Künstler von Wurf und Größe dieser Auffassung. Zwei durchaus entgegengesetzte Temperamente und doch beide österreichisch bis in die Wurzeln ihres Wesens vertreten auch hier das äußerste Spannungsvermögen innerhalb der Malgattung: KLIMT und EGGER-LIENZ. Zweimal scheint nicht der Krieg, aber der waffenstarke Krieger im symbolischen Schaffen des einen mitzureden. Zunächst in einer Episode jenes Freskenzyklus, mit dem der Künstler den Saal des Klingerschen Beethoven in der Secession geschmückt hat; das Hauptthema, „Die Sehnsucht der Menschheit nach dem Glück", unterbricht an einer Stelle



ARTHUR KAMPF AUF DEM VORMARSCH



ARTHUR KAMPF REQUISITION



ARTHUR KAMPF KARFREITAG-GOTTESDIENST

jenes Bild, in dem „die verelendeten Menschen den goldgeharnischten Starken um Rettung anflehen". Ein zweitesmal vermittelt die Erscheinung des kampfgerüsteten Reiters den Gedanken des ringenden Lebens. Wie schon bei Canons Deckenmalerei im Treppenhaus des Naturhistorischen Hofmuseums, ist das Sinnbild dem Kriegsanlaß völlig entfremdet, ganz auf die Versinnlichung des inneren Lebenskampfes gewendet. Wieder eine Form äußerster Zurückziehung vor der unmittelbaren Sprache des gewalttätigen Augenblickes; aber die Ursache liegt hier nicht wie beim Genre in der Lauheit der Gesinnung, nicht im Gefallen an der spielerischen, liebenswürdigen Umdeutung des allzuharten Stoffes, sondern ist durchaus malerisch begründet, die notwendige Aeußerung eines dekorativen Genies, das nicht in gestaltlicher Bewegung, sondern im Rhythmus der Linien und Farbflächen denkt. Geradezu den Gegenpol bedeutet Egger-Lienz. Der Totentanz anno 1809. Auch im Symbol bleibt er erdnahe, seine Rhythmen haben den Schwung und die Kraft des Bergmenschen, die Größe und die Gebundenheit natürlich waltender Instinkte. Auf solchem nie verlassenen Boden steht seine Monumentalität, sie muß sich klarer erweisen, wo der Künstler eine unmittelbarere Rede führt.

Erst im dritten Treffen steht hier die realistische Richtung. Zwar die Masse derartiger Werke ist größer, aber die Kunst seltener. Auch hier schlägt das gemeinsame Blut noch deutlich genug durch und erweist sich zunächst an mannigfachen Uebergängen, die die Reihe mit den übrigen verbindet. Die Mehrzahl auch dieser Bilder erscheint nur als ein höher temperiertes Genre, der Auftakt bloß äußerlich, der Griff ins feindselige Leben von damals und heute nur zaghaft, zu abschwächenden Zugeständnissen immer bereit. Österreich hatte keinen Menzel, gerade hier scheidet sich Nord- und Süddeutsch schlagend von einander. Namentlich in den bürgerlich-romantischen Anfängen des Jahrhunderts bleibt die Mischung von Genre, Sinnbild und wirklichem Leben noch trübe, fehlt jene eindeutige Entschlossenheit, die hier das Aufkommen des eigentlichen Schlachtenbildes jahrzehntelang hemmt. Kommt man bei



ARTHUR KAMPF — ZEICHNUNG



ARTHUR KAMPF ZEICHNUNG

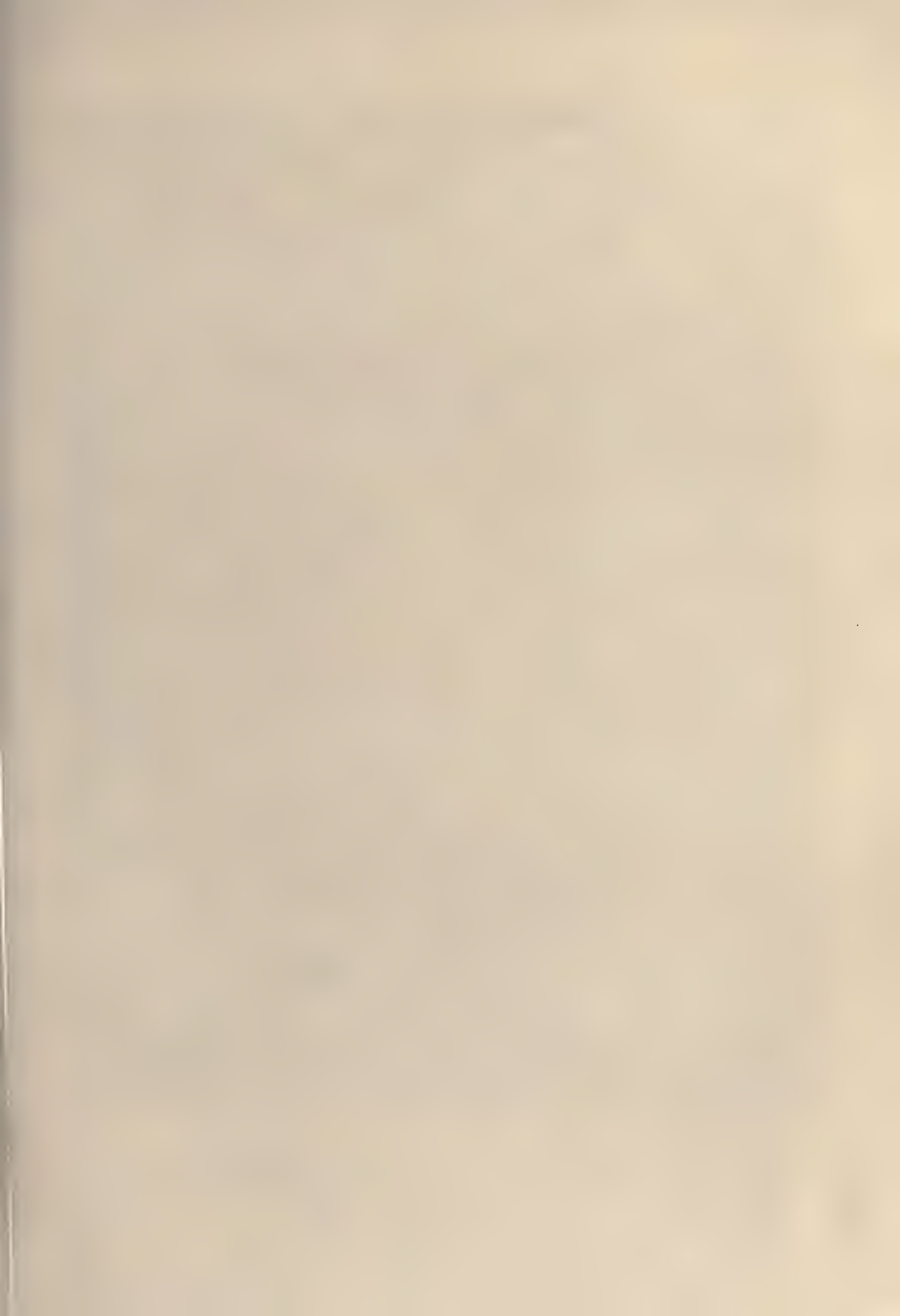
KARL SCHINDLER von der langen Reihe seiner friedfertigen Schildwachen zu seinem „jagenden Dragoner“, dann kann man, schon angesichts des beredten Kleinformates, den Glauben an den Kriegspuls dieser Erscheinung schwerlich aufbringen, zumal wenn sich die Erinnerung an ein gleichzeitiges Reiterstück von Géricault einstellt. Es ist nur aufgeregtes Genre. Sinnfälliger noch erscheint die andere Mischung von Symbol und Wirklichkeit in FÜHRICHS Altlerchenfelder Zyklus, zumal in jenem Bilde, das unten die Einwohner Jerusalems im historisierenden Realismus, in den feurigen Lüften oben die Erscheinung einer Reiterschlacht zeigt. Aus dieser doppelten Fesselung war die Befreiung langwierig und mühsam. Vom Erbe der Überlieferung und des Blutes belastet, gelang sie nur einmal vollständig und gedieh sonst niemals zu einer künstlerischen Größe, die dem Stamm auf diesem Gebiete nicht gegeben war. Hebt man aus der Reihe nur Namen wie KRAFFT, FRITZ und SIGMUND L'ALLEMAND, KOSSAK, PIPPICH, KONOPA, KARLINSKY und KOCH heraus, so nennt man die verhältnismäßig Besten, aber keinen, der über ein tüchtiges, überlieferungs-

treues Können zur Freiheit und Würde echter Meisterschaft emporwüchse. Das Kriegsjahr hat noch eine Fülle neuer, starker Namen hinzugefügt. Zwei Soldaten wird man sich merken: LUDWIG HESSHAIMER wegen der Natürlichkeit und plastischen Energie seiner Aufzeichnungen und HUGO VON BOUVARD wegen der bewegten und eindringenden Empfindung seiner Linien und Farbsätze. Sie alle sind noch auf dem Wege. Am Ziele steht heute erst einer. Der Meister von 1809. Man stelle EGGER-LIENZ in den Kreis der Maler, die den Tiroler Aufstand, den besten Kriegsstoff des Jahrhunderts, aufgegriffen haben, C. VON BLAAS, CARL JORDAN u. a. Ihm kommt schon zugute, daß er Tiroler ist, nach Blut und Bekennen. Keine Stadtkultur hat die Urwüchsigkeit dieses Temperamentes brechen oder auch nur zu Zugeständnissen bewegen können, keine Akademie hat diese Kunst verkünstelt. Sein Können reift wohl zusehends mit der Uebung, man braucht nur das Frühwerk, „Im Kampf fürs Vaterland“, dem „Kreuze“ entgegen zu halten. Aber größer als das Können ist die Wucht und Würde dieses unmittelbaren, gleichgebliebenen Schauens, die unbeirrte Kraft naturbewegter Gestaltung. Wir kennen sonst nur einen Künstler, der ihm in diesem Bleibenden verwandt wäre, Meunier. Der Monumentalität des Grubenarbeiters hat er die des Bauernkämpfers zugesellt. Hier wird das Historische zum Gegenwärtigen, — die Geschichte der österreichischen Kriegsmalerei kennt kein zweites Beispiel dieser Art.

In der Richtung dieses Künstlers liegt die Hoffnung auf die Zukunft österreichischer Kriegskunst. Was hier einem gelang, die vielfach erörterte Gebundenheit des gemeinblütigen Schaffensganges abzustreifen und dabei doch österreichisch zu bleiben, kann sich im künftigen Werke auch einer Künstlervielheit erfüllen. Das Können ist ja da, ein Wegweiser gewonnen und die Zeit voll der männlichen Tat, überfließend vom täglichen Heldentum. Entschlossenheit tut not. Manche selbstgezogene Grenze liebenswürdiger Vermittlung des Lebens durch die Kunst muß überwunden, die lastende Lehre der Akademien abgeworfen werden. Die Lehre des Tages gilt jetzt: Mut, — auch zum Irrtum. Wenige nur haben den Kämpfern fürs Vaterland in Nord und Süd jene grenzenlose Mannhaftigkeit zugetraut, die in der schweren Schicksalsstunde ausreifte. Was dort möglich war, muß der tapfern unterdrückten Jugend unserer Kunst möglich sein. Ihr und uns darf dieser Augenblick nicht verloren gehen. Er verlangt würdigen Widerhall in allen, die zu seiner dauernden Gestaltung berufen sind. Von ihnen werden wir sie fordern, bis die Ernte eingebracht ist.



ARTHUR KAMPF ZEICHNUNG





ADOLF MÜNZER

DECKENGEMÄLDE IM SITZUNGSSAAL DER DÜSSELDORFER KGL. REGIERUNG: GERMANIA



ADOLF MÜNZER

DECKENGEMÄLDE IM SITZUNGSSAAL DER DÜSSELDORFER KGL. REGIERUNG: NIXEN

ADOLF MÜNZERS DECKENGEMÄLDE IN DER DÜSSELDORFER KGL. REGIERUNG

Von Lothar von Kunowski

Adolf Münzer ist es gelungen, noch kurz vordem er als Kriegszeichner ins Feld zog, ein großes Deckengemälde in dem Sitzungssaal der Düsseldorfer Kgl. Regierung zu vollenden. Es bietet einen höchst erfreulichen Anblick dar. Bisher mögen es wohl erst wenige an der Decke des Saals gesehen haben, obgleich es verdiente, von der ganzen Stadt und allen Durchreisenden betrachtet zu werden. Denn es ist ein einzigartiges Werk unter den neueren deutschen Monumentalgemälden.

Man kann nicht sagen, daß dieses Bild plötzlich erschüttert, aufregt, alte Malweisen über den Haufen rennt, aber man kann sagen, daß es Harmonie und innere Wärme ausstrahlt, daß es jung, frisch und neu erscheint, wiewohl es sich in manchen Hinsichten den älteren Kunsttraditionen angliedert. Bei genauerer Betrachtung entdeckt man, daß sein größter Vorzug eben darin besteht, daß es als junge Blüte am alten Stamme gediegener Malerei erscheint und infolgedessen ohne weiteres verständlich ist, ohne als Wiederholung alter Kunst sich darzubieten. Es bringt uns eine Verjüngung der Monumentalmalerei in der denkbar liebenswürdigsten Weise.

Ein Blick auf die Gestalten des Bildes zeigt, daß wir es mit einem bedeutenden Aktzeichner zu tun haben, der aus der Quelle der Natur schöpft, um frei erfundene Idealfiguren hinzustellen, in denen leise die Typen älterer Kunst widerklingen. Das eben macht ein großes Bild dem Laien leicht verständlich, indem es moderne Naturanschauung und den Neugewinn auf dem Gebiete der Form mit allgemeinverbreiteten Vorstellungen in Verbindung bringt. Diese nackten Körper sind nicht völlig willkürlich erdacht. Sie sind auch



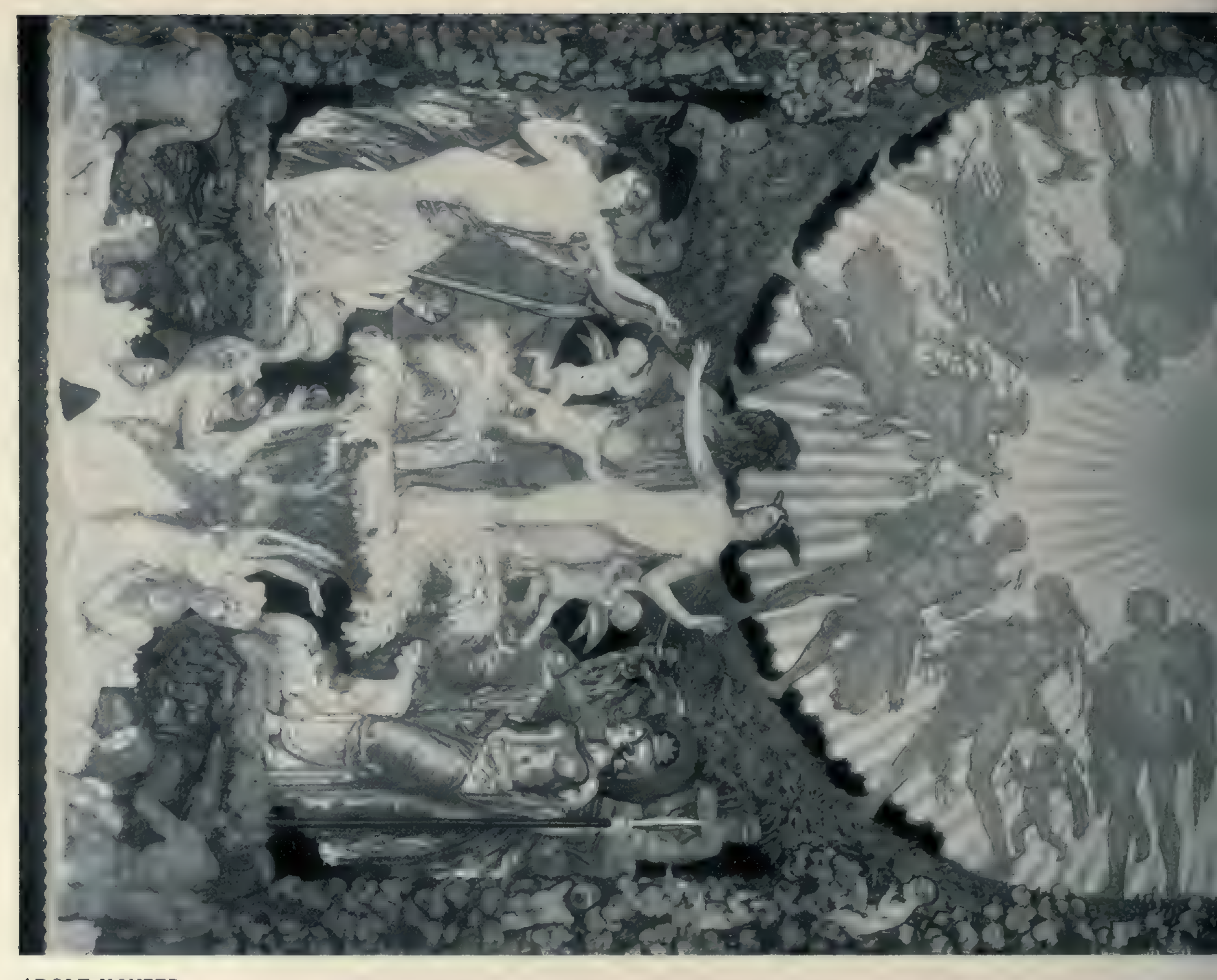
ADOLF MÜNZER

DECKENGEMÄLDE IM SITZUNGSSAAL DER DÜSSELDORFER KGL. REGIERUNG: GERMANIA, LINKS UND RECHTS RHEIN UND MOSEL



ADOLF MÜNZER

DECKENGEMÄLDE IM SITZUNGSSAAL DER DÜSSELDORFER KGL. REGIERUNG: RHEIN UND PHANTASIE, LINKS UND RECHTS DIE POESIE UND BILDENDE KUNST



ADOLF MÜNZER

der Natur nicht sklavisch nachgemacht. Sie schweben heran wie eine Erinnerung aus fernen, goldenen Zeiten und dadurch geben sie alle ein wirksames Fernbild auch in ihrer Eigenschaft als räumliche Gebilde. Sie sind klar im Umriß, in der Silhouette. Aber sie bleiben nicht so fern, daß sie platt, flach, rein schematisch und gewaltsam der Bildebene angepaßt erscheinen. Vielmehr erregen sie sehr bald ein lebendiges Gegenwartsgefühl. Sie individualisieren sich dem Auge und dem inneren Sinn. Es sind ganz bestimmte Menschen, aber verklärt in der seligen Atmosphäre eines Schaffens, das uns über die Gegenwart hinaus Zukunftsmenschen zeigen will.

So ganz lebendige Wesen konnte der Künstler dann auch leicht zu Gruppen vereinigen, die sich natürlich bewegen, indem eine Gestalt die Bewegung der anderen in feinem Rhythmus aufnimmt und fortsetzt zu jeder anderen Gestalt. Es ist etwas Melodiöses in den ausdrucksvollen Gebärden dieser Wassernixen, Wassermänner, Götter und Göttinnen, die in ihrer Auffassung deutsch anmuten, als schwänge etwas von deutscher Musik in der Linienführung, im Regen und Bewegen der Gliedmaßen, im Lächeln und leidenschaftlichen Blick. So mag wohl Richard Wagner sich die Menschen vorgestellt haben, als er seine Musikdramen schuf. Adolf Münzer ist ein feiner Sänger, ein erfinderischer Dichter unter den deutschen Malern der Gegenwart. Der gewaltige Cornelius hätte mit Wohlgefallen zu dieser Decke emporgeblickt und der poetische Schwind hätte ausgerufen: „Endlich wieder einmal ein tieffühlender, gebildeter Maler, der sich nicht fürchtet, Genosse der Dichter und Musiker zu sein!“

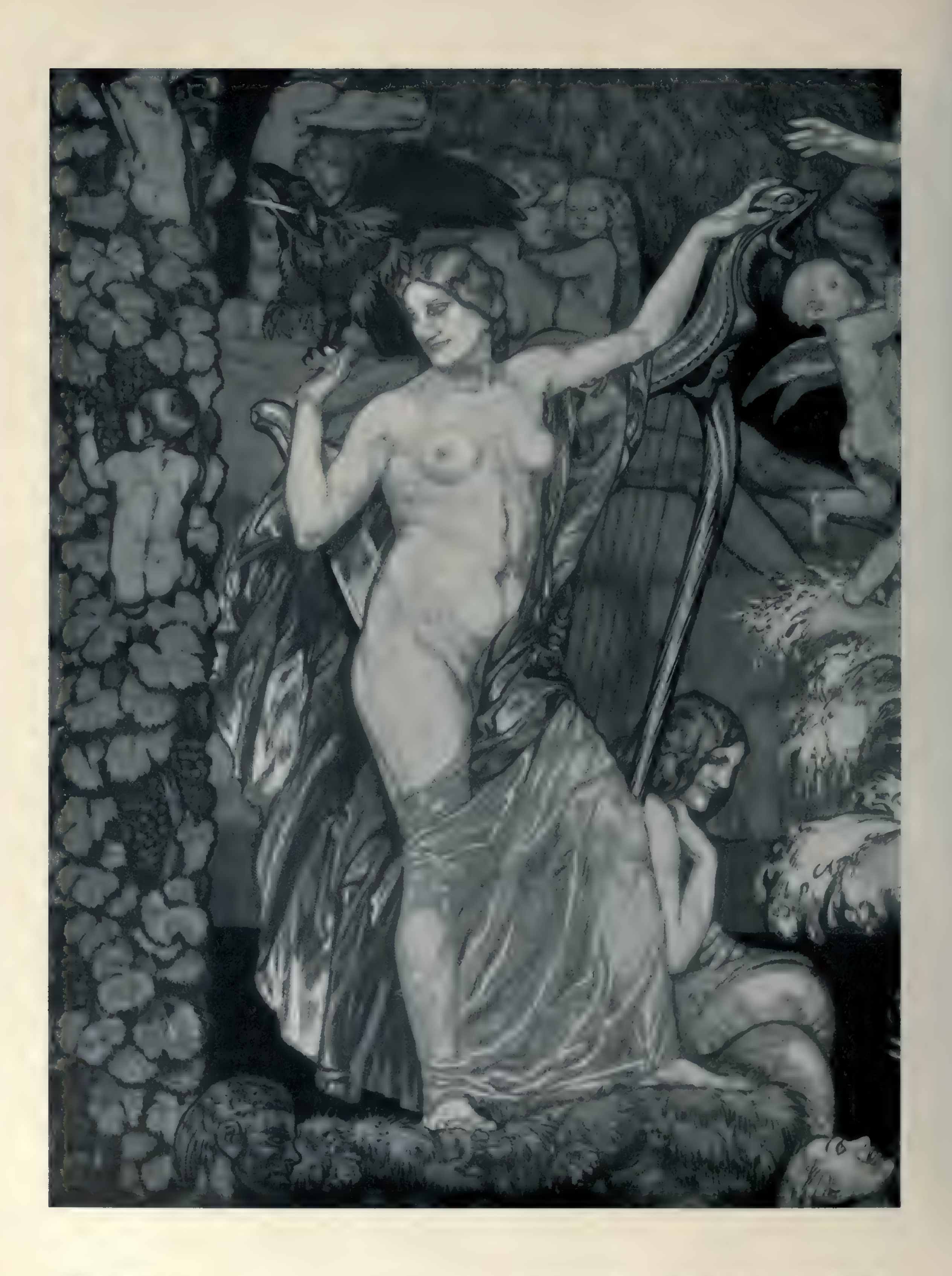
Es ist noch nicht lange her, daß ein Maler, der den Vater Rhein, die Mosel, die Dichtung,



DECKENGEMÄLDE IM SITZUNGSSAAL DER KGL. REGIERUNG IN DÜSSELDORF

bildende Kunst und Phantasie, die Germania, Götter und Halbgötter, ja die Monate als Menschen darstellte, als altertümlicher Geselle und Sklave der Literatur verschrien worden wäre. Man sieht, es kommt nur darauf an, wie man es anpackt. Leicht war es gewiß nicht, zu solcher Leistung aus einer noch kürzlich rein naturalistischen Zeit, die sich auf Naturausschnitte beschränkte, herauszuwachsen, ohne die sehr wertvollen Anregungen dieser Zeit gänzlich zu vernachlässigen. Es ist eine lange Entwicklung, die der Künstler durchmachen mußte. Er machte sich bekannt durch geistvolle Skizzen, die das Alltagsleben mit hurtigem Griffel ohne stilistischen Zwang niederschrieben. Er rang als Genosse der Mitglieder der Münchner Malergruppe „Die Scholle" ernstlich mit der Farbe, besonders mit dem breiten Farbfleck, mit der Flächengestaltung durch Farbe. Er hatte endlich Gelegenheit in größeren Wandgemälden, die Farbfläche und die Form, Reliefwirkung und Modellierung zu vereinigen, zu harmonisieren. Schon im Theater zu Stuttgart trat er mit Wandbildern hervor, die seine Erfindungsgabe und malerische Ausdruckskraft glänzend bekundeten. Ja, in gewissem Sinne sind diese Wandgemälde freier und leichter gemalt als das neue Deckenbild. Der keck hingesetzte Farbfleck spielt in ihnen noch eine Rolle, die dem bekannten großen Gemälde einer „Dame im Wald" in der Münchner Pinakothek verwandt ist. Bei dem Dekkengemälde wurden die Bedingungen strenger. Hier hieß es, einem großen Staatsauftrag gerecht zu werden und eine zu freie Gebärde des Pinsels abzustreifen, um durch strengen Aufbau, durch Lebendigkeit in der Gesetzesstrenge sich hervorzutun.

Es ist stets gut, wenn man Bilder in der Reproduktion sieht, sich an die Bedingungen



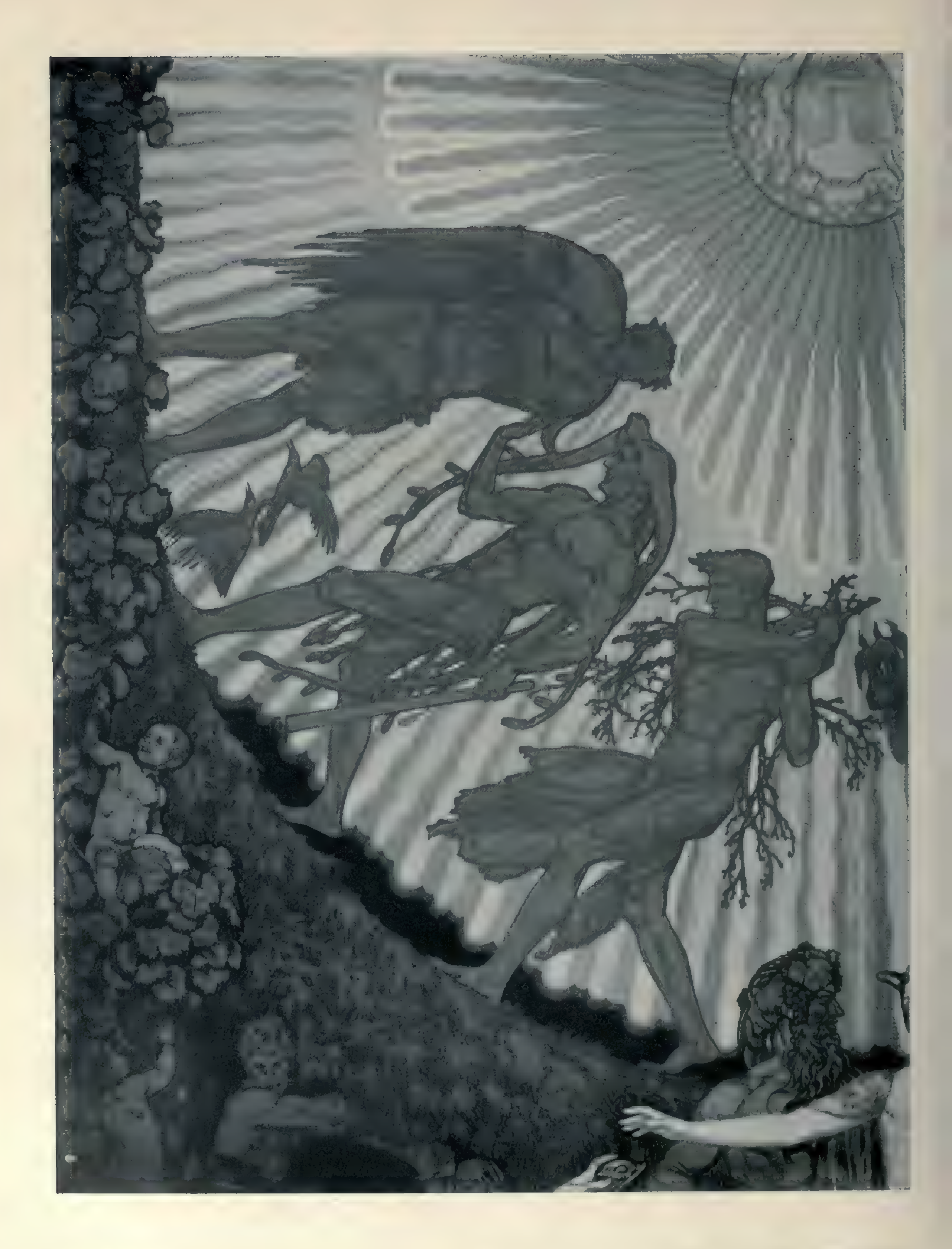
ADOLF MÜNZER

DECKENGEMÄLDE IM SITZUNGSSAAL DER DÜSSELDORFER KGL. REGIERUNG: DIE POESIE



ADOLF MÜNZER

DECKENGEMÄLDE IM SITZUNGSSAAL DER DÜSSELDORFER KGL. REGIERUNG: BILDENDE KUNST



ADOLF MÜNZER

DECKENGEMÄLDE IM SITZUNGSSAAL DER DÜSSELDORFER KGL. REGIERUNG: DIE MONATE JANUAR, FEBRUAR, MÄRZ



ADOLF MÜNZER

DECKENGEMÄLDE IM SITZUNGSSAAL DER DÜSSELDORFER KGL. REGIERUNG: DIE MONATE APRIL, MAI, JUNI

zu erinnern, unter denen sie gemalt wurden, sonst verlangt man von einem Kunstwerk leicht Vorzüge, die in diesem Falle nicht möglich waren, obgleich sie der Maler in anderen Fällen an den Tag legte. Ein Deckengemälde ist an sich schon ein schwierigeres Problem als ein Bild an der senkrechten Wand. Die große Ausdehnung der Decke verlangt eine klare Einteilung der Gesamtfläche und Maßnahmen, die Schwere der Deckenebene aufzuheben. Solcher Maßnahmen sind viele möglich, aber in unserer Zeit müssen die Gesetze des Deckenbildes erst wieder neu entdeckt werden. Tiepolo hat in seinem genialen Deckenbild des Treppenhauses der Residenz zu Würzburg etwa das Aeußerste in Auflösung der Deckenwand zu luftigem Wolkenraum erreicht, in dem Gestalten wie im wirklichen Himmel schweben, indessen ringsherum von unten perspektivisch verkürzt gesehene Gruppen auf dem Gesims der Saalwände zu wandeln scheinen. Wer kann heute etwas derartiges unternehmen, ohne zu scheitern, wenn er sich nicht zur Nachahmung solcher Bilder alter Meister versteht?

Adolf Münzer hat die Decke in drei Hauptbilder geteilt: in der Mitte sieht man das große Oval eines blauen Kranzes, auf dessen Rand die bläulichen Gestalten der Monate des Jahres mit ihren Abzeichen schreiten, indem sie alle auf die Sonne in der Mitte mit den Häuptern weisen. Die Sonne, ein lächelndes Gesicht, strahlt in goldigen und dann grünlichen, dekorativ stilisierten Strahlen aus, als schwebe sie samt ihren Strahlen in einer hohen Raumschicht über dem Kranzoval mit den Gestalten der Monate. Diese wiederum und der Kranz schweben in einer Raumschicht über den großen zwei Figurengruppen, deren Füße sich nach den beiden Schmalseiten der Decke richten. Die eine Gruppe stellt die Germania dar auf hohem, aus dem Flusse wachsenden Felsen, von Rhein und Mosel rechts und links, von den Flußnixen und Wassermännern unten begrüßt. Die andere Gruppe stellt den Rhein dar, der die Phantasie erregt, Poesie und bildende Kunst zu erwecken, die rechts und links neben jenen beiden erscheinen, während unten wieder die Wassergötter den grünschäumenden Strudel, auf dem der Rhein mit der Phantasie schwebt, umspielen.

Alle Figuren der seitlichen Deckenteile sind goldig warm im Ton, die Frauengestalten heller, die Männer gebräunter, als erwärme sie alle die strahlende Sonne des Mittelbildes. Auch die fliegenden Gewänder sind meist goldbräunlich bis auf einige lichtgrüne. Ein Rosenrot blitzt auf am Schild der Germania hier, am Helmbusch der bildenden Kunst dort, an den Schwanzflossen von zwei Nixen; Schwarz am Raben, der den Zweig mit roten Ebereschen trägt, schwarz sind zwei Schwanzflossen der Nixen. Die unterste Raumschicht mit ihren nahen Gestalten ist also im allgemeinen warm und goldig gehalten. Nur ihr Hintergrund mit dem blauen Wasser, den tiefdunklen Himmelsflekken, den lichteren Wolken, die sich in bläuliche Gestalten und Gesichter verwandeln, ist in starkem Gegensatz mit kalten Farben gemalt, die in der mittleren Raumschicht des ovalen Kranzes mit den Monaten wesentlich duftiger vorherrschen, bis dann in der obersten Raumschicht die warmglühende Sonne erscheint, deren goldige Strahlen aber in kühlerem Lichtgrün zum Bläulich der etwas rosa angehauchten Monate überleiten. Das ganze Bild ist von einem Kranz in Weinlaub umgeben, dessen leuchtend kaltgrüne Blätter auf goldbraunen Schatten ruhen.

Mit den Formen, mit den Körpern, Gruppen und Bewegungen war also hier ein reicher Farbenorganismus so zu bewältigen, daß alle Farben zugleich sinnvoll an ihrer Stelle, als dekorative Musterung der Deckenebene und als Erzeuger der Illusion von drei übereinander gelegenen Raumschichten erschienen, in welche sich die Decke nach oben zu nur eben soweit auflösen sollte, als es für die Wirkung der reliefartig gruppierten und plastisch gemalten Gestalten nötig war. Es ist hier keine wissenschaftliche Perspektive und Nachahmung eines wirklichen Himmelsraums angestrebt, andererseits auch nicht eine bloß dekorative Musterung der Decke mit Farben, sondern ein symbolisches Andeuten eines idealen Raumes, in dem diese Idealgestalten ihr vom wirklichen Saalraum geheimnisvoll geschiedenes Leben sichtbar machen.

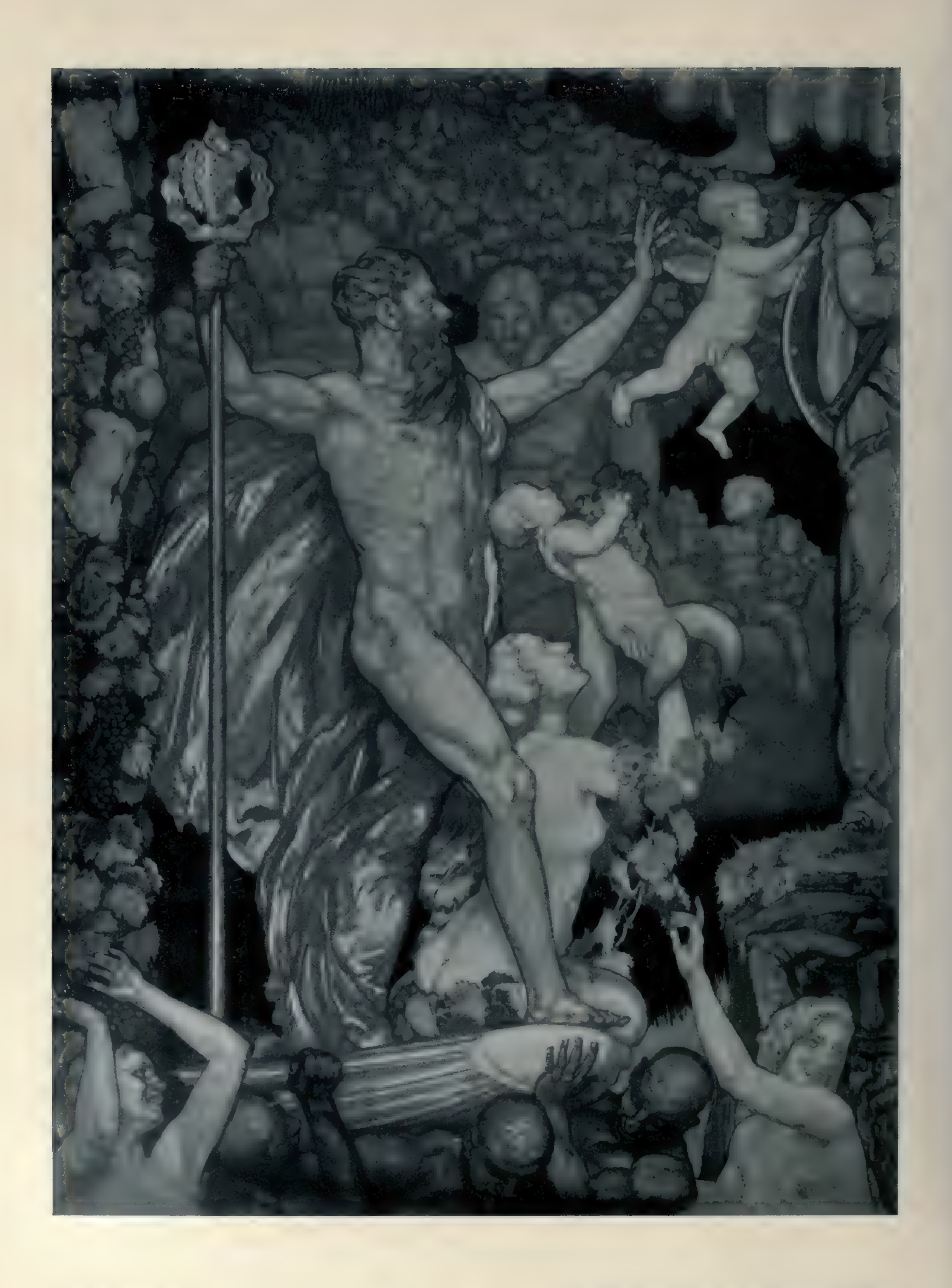
Dieses Deckenbild ist mit großem Geschmack in die gegebene Architektur eines Saales gedichtet, dessen Wände durch flache Säulenpilaster mit dunkelgoldenen Kapitälen eingeteilt sind, während die Fenster der Langseite grünlich verhangen sind, die gegenüberliegende Wand in eine Galerie sich auflöst und lange dunkelblaugraue Tische das Bild oben an der Decke warm und kalt zugleich erglühen lassen.

So ist denn aus der bahnbrechenden Münchner Malergruppe „Die Scholle“ neben den anderen vortrefflichen Mitgliedern auch Adolf Münzer seinen eigenen Weg bis zum Schaffen eines sehr eigenartigen großen Gemäldes weitergegangen. Er hat die Vorzüge dieser Gruppe nicht verloren, auf seine schlichte und solide Art ihrem Kunstwollen Neues hinzugewonnen und ihr in dem für solche Gesichtseindrücke der hellen Farben frohen Münchner



ADOLF MÜNZER

DECKENGEMÄLDE IM SITZUNGSSAAL DER DÜSSELDORFER KGL. REGIERUNG: RHEIN UND PHANTASIE



ADOLF MÜNZER

DECKENGEMÄLDE IM SITZUNGSSAAL DER DÜSSELDORFER KGL. REGIERUNG: RHEIN



ADOLF MÜNZER

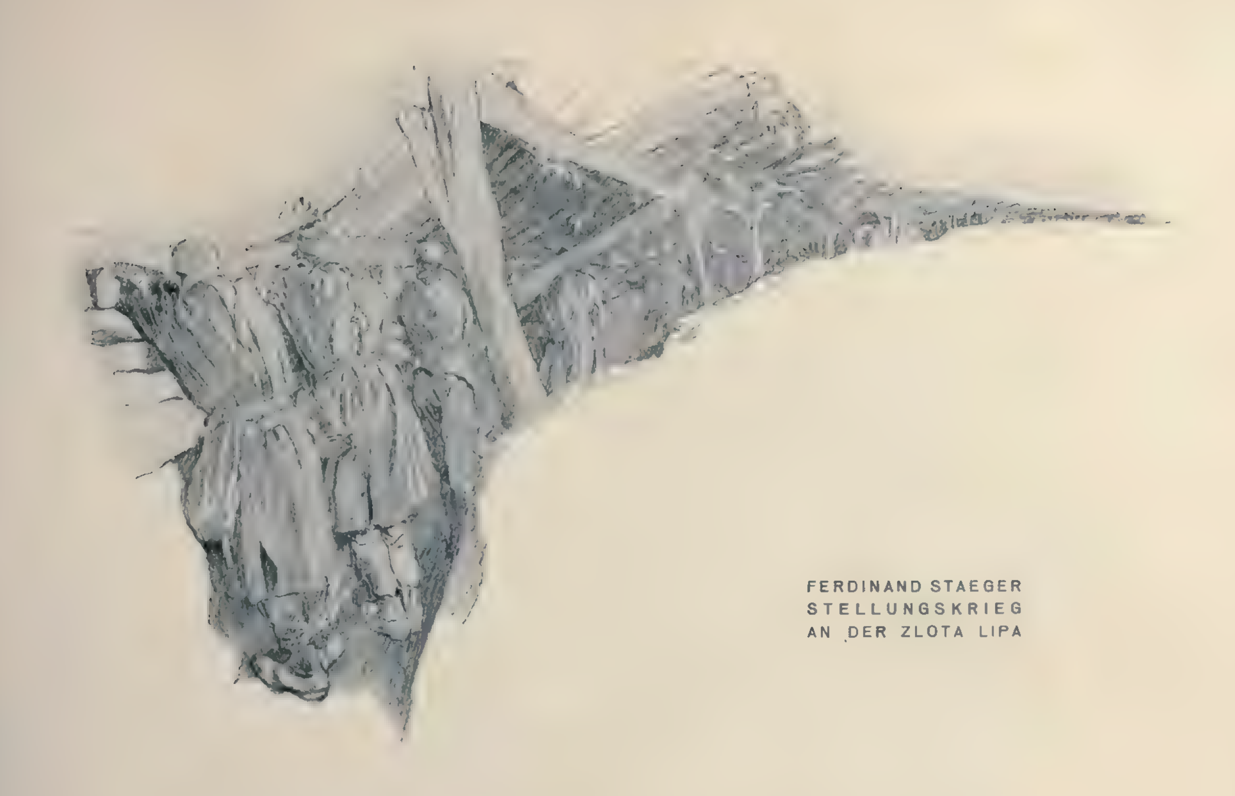
DECKENGEMÄLDE IM SITZUNGSSAAL DER DÜSSELDORFER KGL. REGIERUNG: MOSEL

Kunst erst allmählich empfänglicheren Norden neuen Boden errungen. Als Leiter eines Ateliers der Düsseldorfer Kunstakademie zeigt er seinen Schülern, wie man ein in Freiheit erworbenes Können den Bedingungen praktischer Aufträge anpassen muß, indem man dabei nicht an Qualität verliert, sondern innerlich wächst, klarer, verständlicher und stärker wird. Damit ist sehr schön bewiesen, daß der zuweilen scharfe Gegensatz zwischen freier und staatlicher Kunst mehr eine Schwäche unserer Zeit als eine in der Kunst begründete Notwendigkeit war.

Kennt man den Künstler persönlich, so kann man sich seinen Erfolg aus der liebenswürdigen Feinheit seiner Person einerseits und aus seiner kräftigen, soliden, auf gutes Handwerk bedachten Natur andererseits leicht erklären, zumal diese Eigenschaften mit Gründlichkeit gepaart sind, die kein Nachdenken und keine Mühe in Naturstudien, Entwürfen, Farbversuchen, kurz in reichen Vorarbeiten scheut, ohne welche man sich unmöglich in neue Gebiete, Aufträge und in die Lebensatmosphäre der Auftraggeber einarbeiten kann. Möchte doch dieser im besten Alter blühende Künstler bald mit weiteren, seiner Anlage entsprechenden Aufträgen bedacht werden. Es war für mich persönlich eine Freude und ein Genuß, sein Deckengemälde im Atelier entstehen zu sehen und die große instruktive Gewissenhaftigkeit einer bei ihrem Abschluß so leicht, so heiter und sonntäglich wirkenden Arbeit mitzuerleben.



ADOLF MÜNZER — DECKENGEMÄLDE IM SITZUNGSSAAL DER DÜSSELDORFER KGL. REGIERUNG: NIXEN



FERDINAND STAEGER
STELLUNGSKRIEG
AN DER ZLOTA LIPA

FERDINAND STAEGER MIT DEM KORPS HOFMANN IN OSTGALIZIEN

Den vielen schwierigen Aufgaben, die der Kriegszeichner im Feldzug findet, haben sich bisher nur sehr wenige Künstler gewachsen gezeigt. Nicht nur Anfänger haben versagt — auch viele namhafte Persönlichkeiten.

Das ist die Meinung fast aller Künstler und Betrachter. Man sucht nach Gründen, unsere Enttäuschung zu erklären. Die zwei großen herrschenden Strömungen in der Malerei und Graphik der letzten Vergangenheit konnten nicht die richtige Schulung für die vielartigen Aufgaben eines Kriegszeichners bilden.

Der Impressionist könnte wohl und kann auch später Reiterangriffe und Bajonettkämpfe mit der Fülle flüchtiger Bewegungsbilder zu einem packenden künstlerischen Ganzen gestalten — aber er versagt im Stellungskampfe, in der Festhaltung so vieler, vieler Dinge, die erst zusammen das volle, ganze Bild des Krieges ausmachen. — Und der andere Künstler, der in großen, ruhig geformten Figuren wohl die Tapferkeit, die Spannung, das Entsetzen, den Schmerz zu versinnbildlichen vermöchte, der hat meist weder Auge noch Sinn, also auch nicht die Fähigkeit, Batterien in Feuerstellung, Schützengräben und Trainkolonnen, Quartiere und Spitale, Brandstätten usw. so rasch künstlerisch festzuhalten, wie das nun einmal die Kriegsaufgabe verlangt.

FERDINAND STAEGER ▫ BILDNIS DES K. u. K. KORPSKOMMANDANTEN PETER HOFMANN

Tatsächlich nur vielseitige, tüchtige Könner sind zum *Kriegszeichner* begabt; nur einer, der die furchtbaren wie die scheinbar ruhig-behaglichen Vorgänge, der das Einzelne der Geschehnisse und das ganze große landschaftliche Bild mit starken empfindenden Sinnen und mit fähiger Hand seelische Erlebnisse zu gestalten vermag,



FERDINAND STAEGER
DRAHTVERHAU UND HORCH-
POSTEN IN PODOLIEN

FERDINAND STAEGER
STRYPA-SCHLEUSE
UND SCHANZE



FERDINAND STAEGER
BAUERNHÄUSER
AN DER FRONT



FERDINAND STAEGER
HAUBITZBATTERIE
AN DER STRYPA IN
FEUERSTELLUNG

FERDINAND STAEGER
CHINAHAUBITZBATTERIE
UND KRIEGSBRÜCKE AN
DER STRYPA



FERDINAND STAEGER
EINE FAHRKÜCHE IM
BETRIEB



FERDINAND STAEGER
LANDESÜBLICHES
FUHRWERK



FERDINAND STAEGER
WIENER FELDBÄCKEREI
DES KORPS



FERDINAND STAEGER
WINTERUNTERKUNFTE
EINER HAUBITZBATTERIE
AN DER STRYPA



FERDINAND STAEGER
NACH UNSEREM GELUNGENEN GEGENANGRIFF AUF SIEMIKOVCE



FERDINAND STAEGER
UKRAINISCHE KAPELLE AN DER FRONT



FERDINAND STAEGER
EINE PODOLISCHE STADT

nur der ist zum *Kriegskünstler* unserer Zeit berufen.

FERDINAND STAEGER *ist ein solcher Kriegskünstler.* Ja, er wird immer zu den besten Zeichnern und Malern des großen Krieges im Osten gezählt werden müssen.

Das ist an sich schon vielen eine künstlerische Ueberraschung. Denn die meisten kannten Staeger bisher nur als den sinnigen, feinen Illustrator romantisch verträumter Märchen, als einen höchst eigensinnigen und eigenartig formenden Schöpfer von Bildern, die alle weit weg von brutalen Tagesereignissen führten, in eine friedliche Welt von Wiesen und Wäldern. Freilich die, die in Staegers Griffelkunst sich ernstlich vertieft, die sahen schon längst, daß dieser Einzelgänger im Kunstreich alles gründlich studiert hat, daß er alles zu zeichnen vermag, daß seine Erfassungsgabe von erstaunlicher Raschheit, sein Gestaltungsvermögen klar und unbegrenzt.

Der Krieg fand also gerade ihn, der sich keiner Richtung als der eigenen verschrieben, besser vorbereitet als so manchen anderen, von dem wir alle sofort viel als Kriegszeichner erwartet hatten.

Es war ein Glück für Staeger und für Gegenwart und Nachwelt, daß er durch Generalmajor Höhn, den Kommandanten des K. und K. Kriegspressequartiers, in dieses beordert wurde und gleichzeitig in dem Korpskommandanten, Feldmarschalleutnant Peter Hofmann, den denkbar besten Förderer seiner künstlerischen Absichten gefunden hat.

So wurde Staeger seit Juli 1915 der künstlerisch gestaltende Historiker eines wichtigen Teiles des ruhmreichen österreichisch-ungarischen Heeres unter Erzherzog Friedrich.

Schon liegt eine große Reihe von schwarzen und farbigen Temperazeichnungen Staegers vor uns, die zusammen eine Kriegsgeschichte des Korps Hofmann bilden, voll von gegenständlicher Gewissenhaftigkeit und künstlerischem Reiz.

Fortlaufend schildern die Bilder die Korpsgeschichte vom verschanzten Lager auf den Höhen des rechten Ufers der Zlota-Lipa, die folgenden Stellungskämpfe, unsere Offensive über die Zlota-Lipa, die Verfolgung der fliehenden Russen bis an die Strypa, das Scheitern der russischen Durchbruchsversuche (denen der Zar beiwohnte), den Ausbau der Stellungen des Korps während der Schwierigkeiten des ostgalizischen Frühwinters.

Diese kriegsgeschichtlich und kriegstechnisch so interessante Zeitspanne des Feldzuges in Galizien wird nun von unserm Künstler in einer Weise geschildert, die trotz aller Zuverlässigkeit des Wiedergegebenen, der Photographie versagt bleibt. Denn das ist eben der Fehler so mancher Kriegszeichner, daß sie glauben, dort künstlerisch frei und undeutlich sein zu dürfen, wo das Gegenständliche gleichmäßig kriegsgeschichtlich wichtig und künstlerisch von entscheidender Stimmungskraft bleibt. Andrerseits mühten sich andere vergeblich, die Dinge mit jener Genauigkeit



FERDINAND STAEGER STRYPALANDSCHAFT

und Unbeseeltheit abzuzeichnen, die Sache des unentbehrlichen Photographen bleiben soll.

Zur Charakteristik von Staegers Kriegsbildern nur einige Andeutungen:

Staegers Zeichnungen führen das Auge fast immer — auch bei kleinsten Naturausschnitten — ins weite Gelände. Diese hohe künstlerische Gabe kommt in gleicher Weise dem Genuß am Bilde, wie der Erkenntnis der kriegerischen Lage zugute. — Auffallend ist auch die andere Gabe Staegers. Er zwängt die Bilder nicht in eine feste Form, nicht in ein Format. Der Künstler macht aus dem Zwange eine Freiheit. Der Kriegszeichner kann unmöglich — wenn er nicht lügen will — immer das Gesehene so nach den beiden Richtungen hin vollenden, daß ein etwa rechteckiges Bild entsteht. So nahmen Staegers Zeichnungen aus Wahrheitsliebe oft jene reizvolle, freibegrenzte Form an, die wir aus den Illustrationen der großen Künstler des 18. Jahrhunderts, die wir zuletzt von den Illustrationen Menzels her kennen und lieben. Für beide Beobachtungen liefert fast jedes unserer Bilder einen Beweis. — Die sparsame Verwendung aber von Farbe macht jede Zeichnung fast zum Bilde.

Die Bilder sprechen für sich. Jedes einzelne bringt künstlerischen Genuß. — Aber mir scheint — den vollen ganzen Wert geben sie sich gegenseitig. Es ist eine eng zusammenhängende Folge. Die Folge — nicht das einzelne Blatt — bildet ein Denkmal des Ruhmes einer großen Armee. So wäre es der Wunsch aller Freunde der Monarchie, daß die Zeichnungen an einer Stätte für alle Zeiten vereint bleiben könnten. — Nicht nur der Museumsmann, auch der Historiker beklagt es jetzt tief, daß solche Folgen von Darstellungen früherer großer Kriege da und dorthin zerstreut wurden — nie vereint zu genießen sind. Tatsächlich haben wir bisher derartige Fürsorge für die nach uns Kommenden oft genug versäumt. Wie großartig sind dagegen die Zeichnungen der künstlerischen Begleiter Napoleons im Louvre vereint. Vielleicht erfüllt sich doch der Wunsch aller Kunstfreunde, Militärs und Museumsmänner: Möchte diese Folge Staegerscher Zeichnungen nicht zerrissen, nicht zerstört und zerstreut werden. Auch die Steine eines Monumentes sind uns heilig, aber nur der Aufbau macht das Monument. Möchte diese künstlerisch so hochstehende Folge von Zeichnungen zu bestmöglichem Genuß, zu gründlicher Belehrung, als bleibendes Ehrendenkmal einer ruhmreichen Armee an würdiger Stätte gemeinsam bewahrt und behütet werden für alle Zeiten.



FERDINAND STAEGER

UKRAINISCHER BAUERNHOF IN PODOLIEN



AUGUST GAUL — LAUFENDE BÄREN

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

AUSSTELLUNG DER FREIEN SECESSION, BERLIN

Von E. Plietzsch

Um die „Freie Secession" nicht mit der anderen Secession zu verwechseln, nennt man sie in Berliner Kunstkreisen die Liebermann-Gruppe. Das stimmt eigentlich nicht. Max Liebermann ist allerdings ihr Ehrenpräsident, aber gerade die jetzt eröffnete 2. Ausstellung zeigt, daß die „Freie Secession" mit der Kunst Liebermanns und mit dem Impressionismus überhaupt nur noch wenig zu tun hat. Ihr Charakter wird durch die Werke der neueren Malergeneration bestimmt; die 15 Bilder Liebermanns und die Gemälde der anderen Impressionisten treten ziemlich in den Hintergrund. Damit soll nicht etwa ein Werturteil abgegeben werden; die meisten jener Werke, die man in Ermangelung eines zutreffenderen Ausdrucks impressionistisch nennt, sind hier mindestens ebenso gut wie die der neueren Richtung. Aber der Umstand, daß man Liebermann in einem Saale mit Meistern vergangener Epochen wie Philipp Otto Runge, Marées und Böcklin ausstellte und daß man beim Arrangieren der Ausstellung die Werke der neueren Malerei in den Vordergrund schob, deutet auf eine bewußte Abkehr vom Impressionismus hin. Man hat es Hans Purrmann, Oskar Moll, Theo von Brockhusen, Erich Heckel und Wilhelm Lehmbruck nicht schwer gemacht, mit ihren Arbeiten aufzufallen, und man hat einen Maler wie Artur Degner, bei dem nur der Wille zu loben ist, sogar allzu gut behandelt. Die Eigenschaften von Degners brutalem und plumpem „Bacchanal" rechtfertigen den bevorzugten Platz im Hauptsaal nicht. Purrmanns schöne Gemälde würden auch in den dunkelsten Ecken und über den höchsten Türen zur Geltung kommen. Ihre Linien sind so energisch und bestimmt geführt und der Reichtum der Farben ist so empfindungsvoll gedämpft und abgestuft worden, daß die Werke in ihrer verhaltenen Kraft und Leidenschaft des Ausdrucks streng und spröd wirken und nichts weniger als flache dekorative Gebilde sind, die nur an effektvoller Stelle zur Geltung kommen könnten. Mit seinen fünf Bildern, von denen ein herbes Frauenporträt (Abb. S. 277) das bedeutendste ist, hat sich Purrmann in Berlin endgültig als starker Künstler durchgesetzt. Auch Erich Heckel wird mit dem ruhevollen Parkbild (Abb. S. 276) den Kreis



Ausstellung der Freien Secession, Berlin

MAX LIEBERMANN
STRASSE IN KATWIJK

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin



Mit Genehmigung von
E. A. Seemann, Leipzig

HANS VON MARÉES
LANDSCHAFT MIT KINDERN

seiner Anhänger erweitert haben. Die Stille über einem abgelegenen Flußarm im Walde und die grüne Dämmerung, die zwischen den dichten Bäumen webt, ist hier eindrucksvoll gestaltet worden. OTTO MÜLLER, dessen zarte und blasse Kunst nie schwächlich wird, gibt in dem „Ruhenden Mädchen“ eine besonders feine Probe seines begrenzten Gestaltungsvermögens. Von OSKAR MOLL sieht man

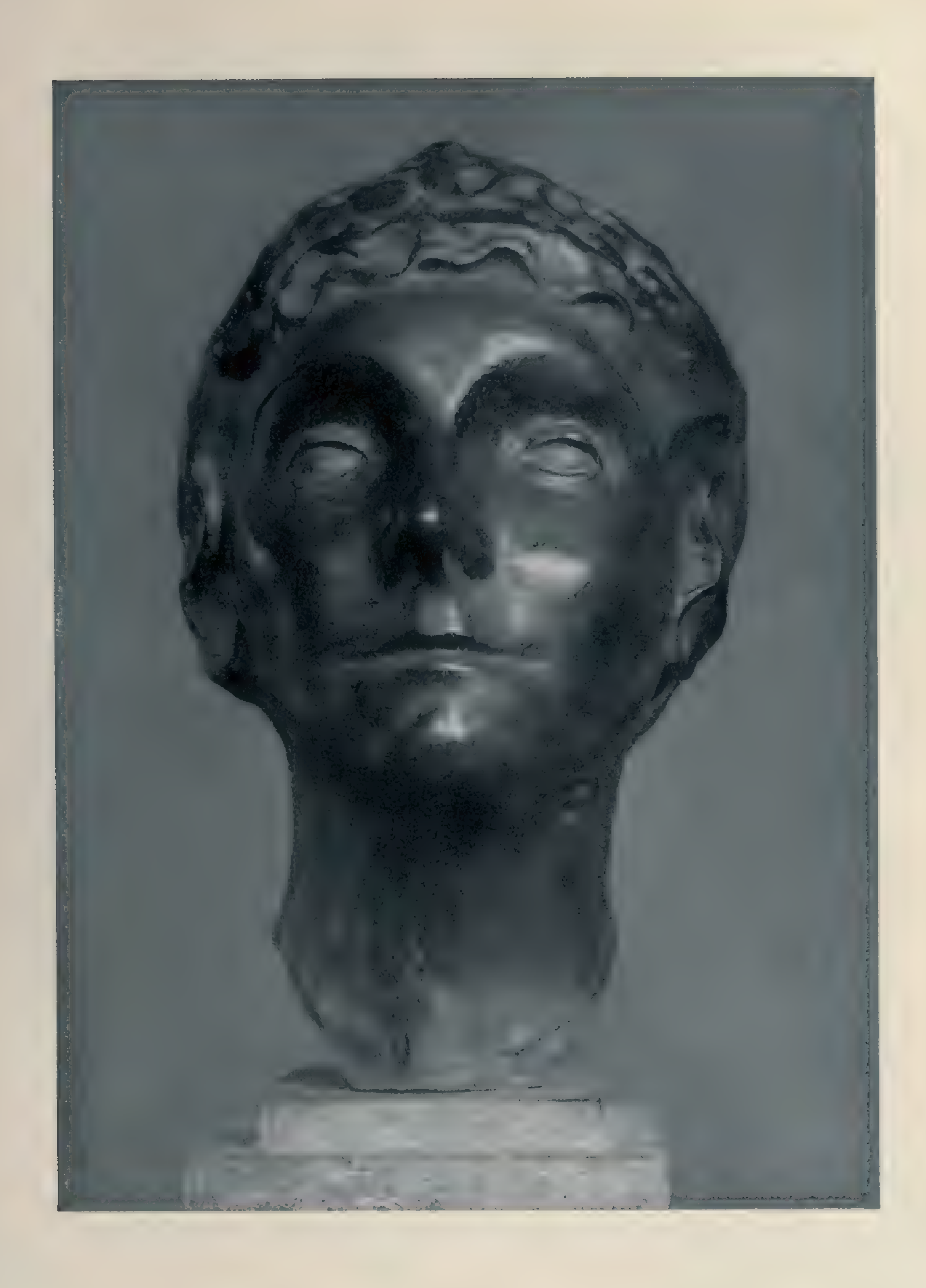


ULRICH HÜBNER HAMBURG

Ausstellung der Freien Secession, Berlin. — Mit Erlaubnis von P. Cassirer, Berlin

Landschaften und Stilleben, deren edle reine Farben fließend und weich aufgetragen sind und die im Licht bunt und hell aufsprühen. Als Ganzes wirken die Gemälde noch ein wenig fleckig und unklar, sie enthalten aber alle so auserlesen schöne Partien, daß sie mit zu den wertvollsten Ergebnissen der Ausstellung zählen. E. L. KIRCHNER verblüfft mit exzentrischen Linienspielen, für die er ein zu großes Format wählte. Von MAX PECHSTEIN stellte man sanfte und gefällige ältere Arbeiten aus, die von des Künstlers Art keine rechte Vorstellung geben.

Die Gemälde von CURT HERRMANN, THEO VON BROCKHUSEN und WALDEMAR RÖSLER bilden die Brücke von der neueren Malerei zu den Arbeiten der älteren Generation. Die drei Künstler, die auf verschiedenen Wegen nach ausdrucksvollem Stile suchen, sind mit Werken in ihrer bekannten Art vertreten, die diesmal besonders ausgereift erscheinen. Curt Herrmann wagt sich an das schwierige Problem heran, mit den Mitteln des Neoimpressionismus Bildnisse zu schaffen. In dem „Bildnis Dr. W.“ (Abb. S. 282) ist es ihm geglückt, mit der pointillistischen Technik etwas vom Wesen des Dargestellten auszudrücken und mehr als nur die im Lichte unruhig wogende Oberfläche der Erscheinungen zu geben. Stärker wirken aber doch die beiden Landschaften, in denen Motive aus München in strahlende bunte Harmonien umgesetzt worden sind. Waldemar Rösler, der in seinen Landschaften gewaltsam den Eindruck des Raumes erzwingt und diesem



Ausstellung der Freien Secession, Berlin

RICHARD SCHEIBE
BILDNISKOPF



ERICH HECKEL — PARKSEE

Ausstellung der Freien Secession, Berlin

einen Streben alles andere unterordnet, stellt einen von Seeluft durchwehten Badestrand und grüne Küstenlandschaften aus, die wuchtig und fein zugleich sind. Auch Brockhusen gibt diesmal sein Bestes — wenigstens in dem von schimmerndem Glanz erfüllten Frühlingstag und in der weiten Landschaft, die von niederflutendem Sonnenlicht übergossen ist.

Emil Orlik und E. R. Weiss, Robert Breyer und die beiden Hübner wahren mit Geschmack und Takt die Tradition innerhalb der Secessionsbewegung. Sie sind nicht bei einer starren und wirkungssicheren Formel stehen geblieben — auch sie machen anpassungsfähig, behutsam und in gemessener Distanz die allgemeine Stilentwicklung mit. Nur Heinrich Hübner verharrt dabei, nach wie vor gefällige Durchblicke durch farbige Innenräume sauber, sorgfältig und glatt zu malen. Sein Kolorit ist vielleicht im Laufe der Jahre

ein weniger kräftiger und reiner geworden. Von dem viel stärkeren Ulrich Hübner sind drei virtuose Gemälde da, aber nur der „Hamburger Hafen" (Abb. S. 274) interessiert durch die Wiedergabe der Luft und des flutenden Lichtes. Das Bild hält den Moment fest, in dem die Sonne hinter Wolken breite Strahlengarben hervorbrechen läßt. Orlik und Weiss sind apart und routiniert wie immer. Orlik blendet mit dem wirkungsvoll hergerichteten Frauenbildnis (Abb. S. 283), überzeugt aber stärker durch eine gutgesehene Schneelandschaft. Weiss stellt sorgsam und feinfühlig durchgemalte Bildnisse aus. Robert Breyer, über dessen Stilleben man oft hinwegsah, erzwingt sich diesmal mit dem noblen Arrangement von silbernen Leuchtern und schimmerndem Geschirr die Aufmerksamkeit und nötigt durch die Malerei dem Betrachter Respekt ab. Von ERNST MATTHES fallen amüsante Kolberger Ansichten auf, von dem Hamburger FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN ein charaktervolles Knabenbildnis. Zum ersten Male beachtet man KONRAD WESTERMAYR, dessen Gebirgslandschaft eine originelle Lösung des Raumproblems gibt und zugleich eine malerische Flächenwirkung wahrt. OTTO BEYER gelangt in dem „Abend in Viéville" zu ganz ähnlichen Resultaten wie Heckendorf in seinen Kriegsbildern. WALTER KLEMM packt die verschiedenartigsten Motive an und findet für alle eine gute und eigenartige Formulierung, mag er nun das Gedränge nackter Körper bei einer Musterung, eine dunstige Flußlandschaft oder eine Straße malen. Ein dekorativ stilisiertes Bildnis eines jungen Mädchens von BERNHARD PANKOK hält auch bei näherer Prüfung stand und erweist sich als feine malerische Leistung (Abb. S. 280).



HANS PURRMANN DAMENBILDNIS

Mit Erlaubnis von P. Cassirer, Berlin

Von SLEVOGT, LIEBERMANN, TRÜBNER und THOMA hat man während des Krieges in Berliner Kunstsalons eine Reihe von Ausstellungen gesehen und die frische Erinnerung an das Gesamtwerk dieser Künstler beeinflußt die Bewertung der hier gezeigten Stücke. Man findet, daß Trübner bei Cassirer stärker wirkte als hier, wo zehn untereinander ungleichwertige Bilder ausgestellt sind. Die „Parkmauer im Stift Neuburg" und der „Schloßhof in Baden-Baden" (Abb. S. 279) sind allerdings Werke ersten Ranges. Für Slevogt ist es günstig, daß man seine großen und guten Ausstellungen bei Gurlitt und Cassirer noch in frischer Erinnerung hat; man übt infolgedessen hier gern Nachsicht und geht an dem ganz formlosen Stilleben und dem unruhigen Jägerbild ebenso rasch wie respektvoll vorüber. Die Thoma-Ausstellungen bei Gurlitt hatten gezeigt, wie sehr die Werke der frühen und mittleren Zeit den späten überlegen sind. Und da sieht man nun hier eine wundervolle Sommerlandschaft, die erst vor Jahresfrist entstanden ist! Gewiß: rein malerische Eigenschaften sind in früheren Schöpfungen besser enthalten. Aber angesichts dieses ausdrucksvollen Kunstwerkes, in dem die andächtige Freude an übersonnten Bäumen und Feldern mit so starkem Gefühl gestaltet worden ist, vergißt man alle Theorien über Qualitätsmalerei und gibt sich hemmungslos dieser lauteren Schöpfung hin. Von Liebermann sind außer einem flauen neueren Selbstbildnis mehrere schöne ältere



H. HALLER STEHENDES MÄDCHEN
Ausstellung der Freien Secession, Berlin

Arbeiten da. Der Fleischerladen, in dem blutiges Rot mit kräftigem Gelb wirkungsvoll zusammengestellt ist, und Straßenszenen aus holländischen Fischerdörfern mit fein verteilten Figuren wirken darunter am stärksten (Abb. S. 272).

Bei der Zulassung der Bildwerke muß die Jury in sehr sanfter und gütiger Stimmung gewesen sein. Man ließ Werke passieren, die nicht nur in der Qualität recht mäßig, sondern auch im Stil ganz konventionell und belanglos sind. Die in äußerlich wirksamer Weise hergerichteten großen und kleinen Bronzen von KARL EBBINGHAUS gehen über einen geschmackvollen Eklektizismus nicht hinaus. GAUL, KOLBE (Abb. S. 281) und BARLACH überraschen nicht durch die Lösung neuer Probleme, halten aber das, was man von ihnen erwarten darf. August Gauls trottende Bären (Abb. S. 271), deren Rundungen und schwerfälligen Bewegungen famos herausgearbeitet sind, und Ernst Barlachs Holzgruppe „Trauer" kann man den gelungensten Schöpfungen der Künstler zuzählen. Ein paar schöne, groß empfundene Kleinplastiken von RENÉE SINTENIS, „Das stehende Mädchen" HERMANN HALLERS (Abb. S. 278) und zwei Bronzebildnisse von RICHARD SCHEIBE (Abb. S. 275), die als ernste und selbständige Schöpfungen Beachtung verdienen, haben es nicht schwer, hier den Eindruck überragend guter Werke zu erwecken. Da die Secession von der Gepflogenheit, Meisterwerke der neueren Zeit auszustellen, nicht abweichen will, so hätte man vielleicht durch Vorführung bedeutender Bildwerke des 19. Jahrhunderts in Abgüssen oder im Original der plastischen Abteilung größere Bedeutung verleihen können. Der Vorführung älterer Gemälde im Rahmen einer modernen Ausstellung lag ursprünglich eine gute Idee zugrunde. Die Auswahl mußte aber allmählich ganz systemlos werden, da man im Laufe der Jahre die wichtigsten und aufschlußreichsten Bilder schon gezeigt hatte und man das nehmen mußte, was zufällig zu haben war (darunter befindet sich diesmal immerhin eine herrliche Kindergruppe in einer Landschaft von Hans von Marées, Abb. S. 273). Vielleicht bricht man mit der Ueberlieferung und stellt künftighin statt der Gemälde Werke der bedeutenden Bildhauer des 19. Jahrhunderts aus?



Ausstellung der Freien Secession, Berlin

WILHELM TRÜBNER
SCHLOSSHOF IN BADEN-BADEN

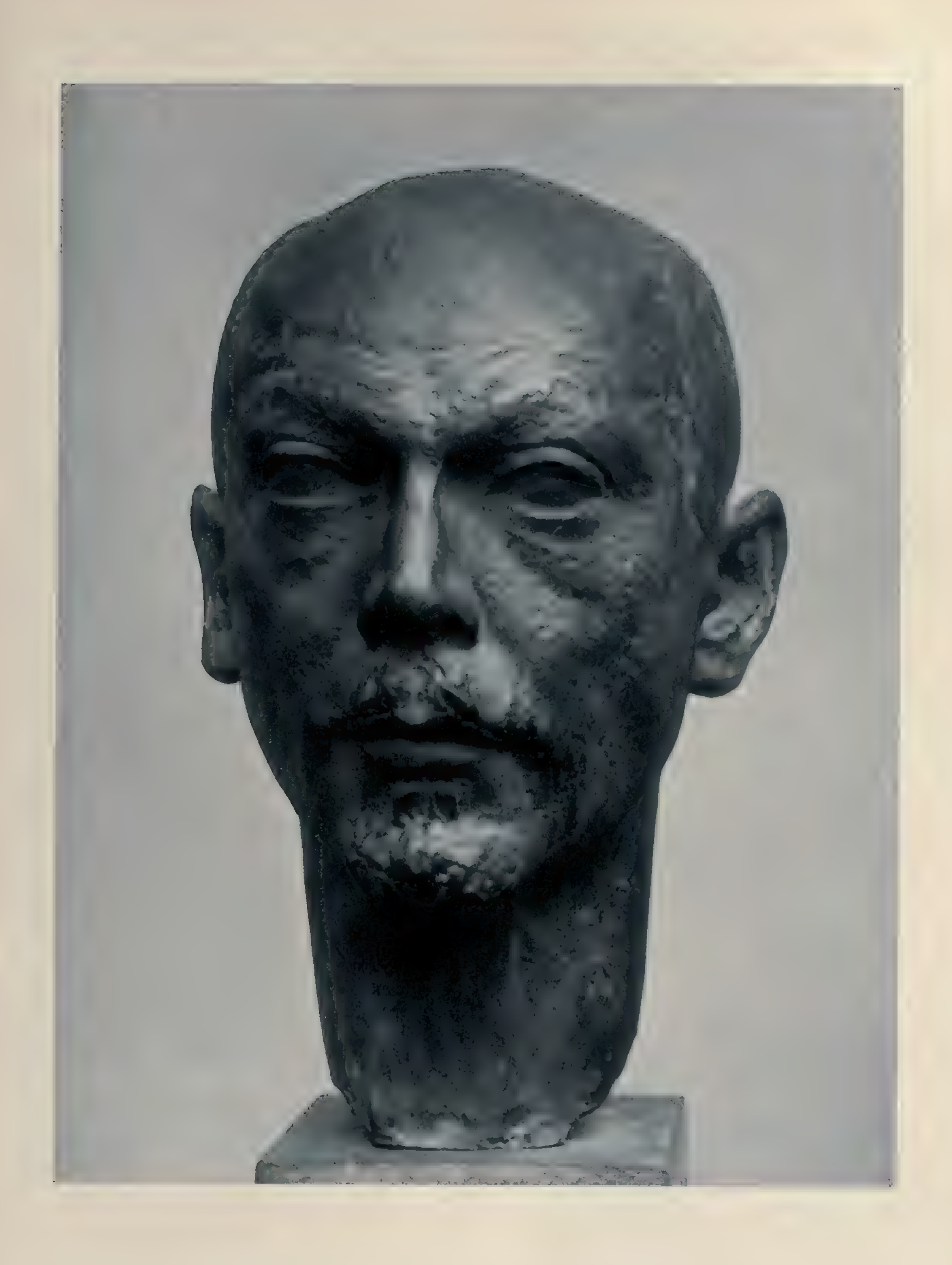


Ausstellung der Freien Secession, Berlin

BERNHARD PANKOK
BILDNIS EINES
JUNGEN MÄDCHENS

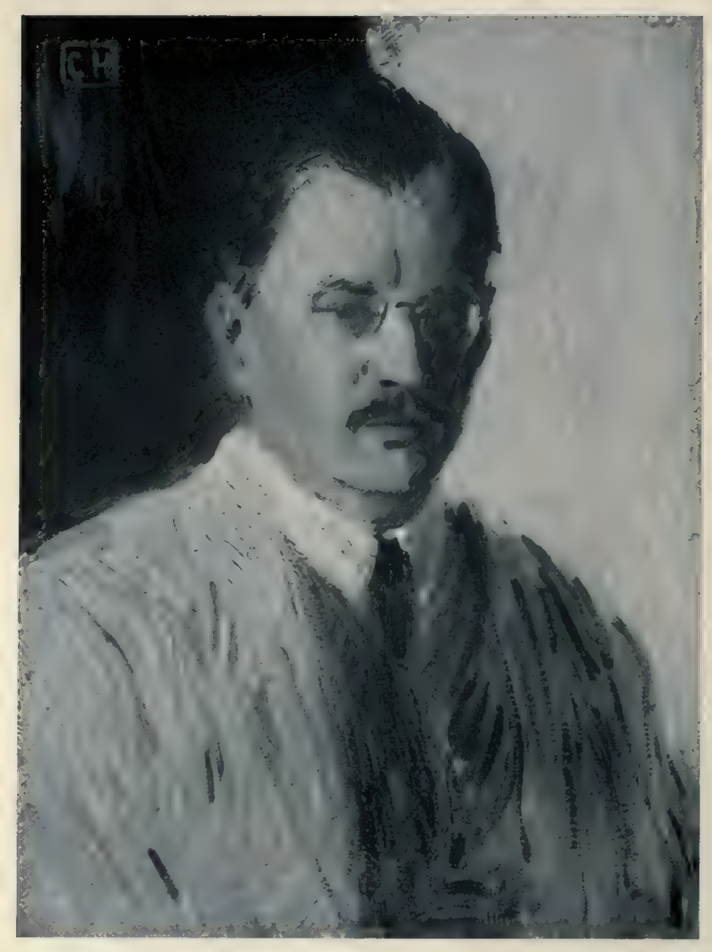
DIE NEUORDNUNG DER STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN IN MÜNCHEN

Im Spätherbst 1909 hatte HUGO VON TSCHUDI durch zahlreiche Umhängungen, durch Versetzungen aus dem Depot und in das Depot, durch Heranziehen der Schätze der bayerischen Filialgalerien und durch das Einfügen von Neuerwerbungen der *Alten Pinakothek* in München ein neues Gesicht gegeben und eine außerordentliche Verlebendigung dieser „Galerie von ältestem Adel" (wie Tschudi selbst sagte) bewirkt. Trotzdem konnte die Durchforstung der Galerie nur als ein Provisorium angesehen werden; um etwas Definitives zu schaffen, fehlte Tschudi die Hauptsache: der Raum, die Schätze seiner Sammlung zu entfalten. Beispielsweise ist der erste Saal mit den oberdeutschen und tirolischen Altarwerken des 15. Jahrhunderts in seiner jetzigen Erscheinung eine Verlegenheitsschöpfung, die den prachtvollen Werken Martin Schaffners und Marx Reichlichs keineswegs gerecht wird. Darf man



Ausstellung der Freien Secession, Berlin

GEORG KOLBE
BILDNISKOPF



CURT HERRMANN HERRENBILDNIS
Ausstellung der Freien Secession, Berlin

ziemlich lieblos untergebrachten Sammlungen des *Antiquariums* und der *antiken Vasen.*

Um diesen fünf Sammlungen Raum und Möglichkeiten für ihre künftige Entwicklung zu schaffen, traf man zwei einschneidende Maßnahmen: der Staat erwarb von der Zivilliste das Gebäude der Neuen Pinakothek und nahm Umbauten und Erweiterungen in Aussicht; weiterhin wurde das K. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz, das vor etwa zwei Jahrzehnten mietweise der „Secession“ überlassen wurde, für die Zwecke der staatlichen Sammlungen zurückgefordert: dort sollte künftighin das Heim der Vasensammlung und des Antiquariums sein.

Als im Herbst 1914 Friedrich Dörnhöffer die Leitung der staatlichen Sammlungen Bayerns als Generaldirektor übernahm, traf er also diese Verhältnisse an: Zu wenig Raum für die fünf Sammlungen, die Neue Pinakothek um eine Million Mark für den Staat erworben und damit auf Jahre hinaus die Gelegenheit für den Neubau einer „Modernen Galerie“ dahin, das Kunstausstellungsgebäude noch von der mit Zähigkeit um ihr schützendes Obdach kämpfenden „Secession“ behauptet und späterhin für Zwecke ausersehen, die keineswegs vordringlich erscheinen, weil die in Frage stehenden Sammlungen fast ausschließlich fachlichen Interessen dienen. In planmäßiger Weise überarbeitete Dörnhöffer den Organisationsplan, den er vorfand, änderte und erweiterte, zog neue Probleme herein und trat mit seinen Vorschlägen, die allerdings auch er nur provisorisch nennt, da ihm ein baldiger Galerie-Neubau für die Kunst des 19. Jahrhunderts unerläßlich erscheint, vor den Finanzausschuß des Bayerischen Landtags, wo man den Plan des Generaldirektors guthieß und ihm allseitig Beifall zollte.

einer in Museumskreisen zirkulierenden Anekdote glauben, so lag es in Tschudis Absicht, mit dem provisorischen Charakter dieses Eintrittssaales jeden Besucher sogleich auf die Beschränktheit des Raumes und auf die Notwendigkeit durchgreifender baulicher Maßnahmen aufmerksam zu machen.

Aehnlich liegen die Verhältnisse in der *Neuen Pinakothek.* Hier hat Heinz Braune im Oktober und November 1913 unter reichlicher Ausschaltung älterer, mehr kulturhistorisch als künstlerisch bedeutsamer Werke eine Neugestaltung vorgenommen, die aber auch nur noch für ein paar Jahre gelten kann und von ihrem Urheber selbst als ein Provisorium bezeichnet wurde, da sich angesichts der periodisch wiederkehrenden zahlreichen Zugänge an Werken zeitgenössischer Kunst die Neue Pinakothek als viel zu eng erweist. Unter dem mißlichen Platzmangel leiden nicht minder die *Graphische Sammlung*, der es vor allem an geeigneten Ausstellungsräumen gebricht, und die bisher

Den Angelpunkt der Neuordnung nach Dörnhöffers Plan bildet das Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz. Es soll vorläufig, d. h. bis der Bau einer Modernen Gemäldegalerie ermöglicht werden kann, nicht den antiken Kleinsammlungen eingeräumt werden, sondern etwa 200 Gemälde der jüngsten Vergangenheit aus der Neuen Pinakothek und aus den Depots aufnehmen. Praktisch gesprochen: man wird, etwa



EMIL ORLIK BILDNIS IN WEISS

Ausstellung der Freien Secession, Berlin

mit Leibl und Trübner beginnend, all das in die neue Sammlung holen, was tatsächlich als malerische Elite der im Staatsbesitz befindlichen Gemälde der letzten fünfzig Jahre zu gelten hat. Darunter auch unseren Schatz an Werken des Hans von Marées und ganz selbstverständlich die sog. „Tschudi-Spende“, jene jetzt so ungünstig im Erdgeschoß der Neuen Pinakothek aufgestellten Gemälde der Klassiker der Moderne, die seinerzeit zu Tschudis Gedächtnis von einem Kreis von Kunstfreunden der Pinakothek gestiftet wurden. Zahlreiche kaum gekannte Neuerwerbungen der letzten Jahre werden durch die Aufnahme in diese provisorische „*Moderne Galerie*“ überhaupt erst zur Geltung kommen, ebenso die neuere Plastik, die bisher in einem Saal der Glyptothek sehr lieblos aufgestapelt war und für die sich nun in den bisherigen Bildhauersälen des Kunstausstellungs-(Secessions-)Gebäudes günstige Aufstellungsmöglichkeiten ergeben. Wiederholte Auswechslungen der Kunstwerke sind beabsichtigt, so daß der Gesamtbesitz an neuester Kunst, der mangels Raum nicht auf einmal gezeigt werden kann, wenigstens allmählich zur Anschauung gebracht wird.

Die *Neue Pinakothek* wird nach geringfügigen baulichen Maßnahmen in ihrem Obergeschoß eine Galerie von Gemälden (und Plastiken) aus der Zeit ihres Stifters, des Königs Lud-

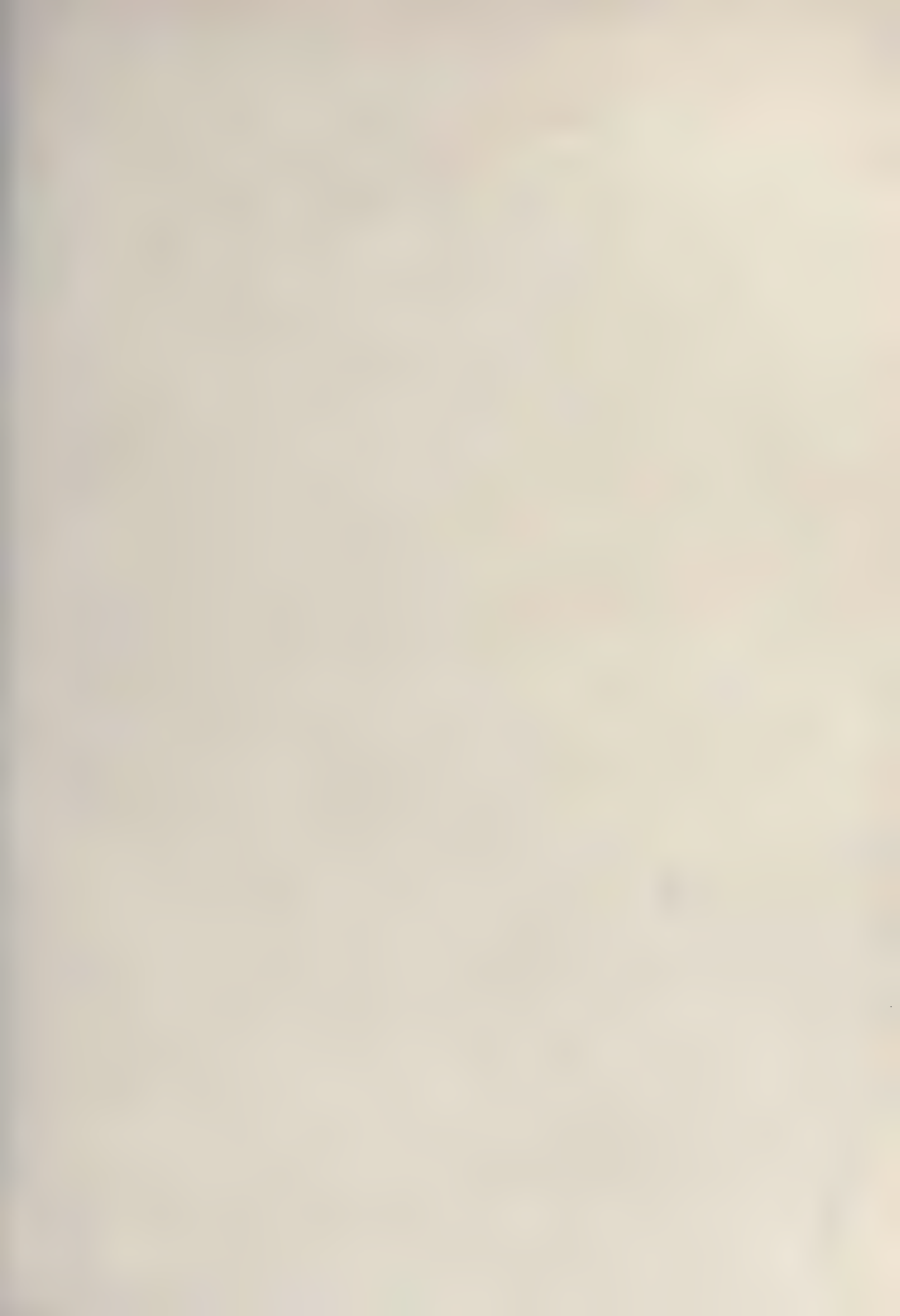
wigs I. von Bayern, enthalten, also in der Hauptsache einen Ueberblick geben über die deutsche und vornehmlich Münchner Kunst von 1820—1870, von Cornelius bis zu Schwind. Die großen Historienbilder von Heß, Schorn, Kaulbach, Piloty und der Rottmannsaal mit den enkaustischen Landschaften aus Griechenland bleiben dem Hause erhalten, aber auch die intimen landschaftlichen Malereien und Architekturen von Domenico Quaglio, Neher, Dorner Wagenbauer, Zwengauer u. a. Mancherlei Bereicherungen sind beabsichtigt durch Heranholen der Depots in Schleißheim, wo Enhuber und besonders die beiden Kobell mit ausgezeichneten Arbeiten vertreten sind, aber kaum beachtet werden, durch Ueberführung der jetzt im Armeemuseum aufgestellten W. v. Kobellschen Schlachtenbilder in die Pinakothek usw. Ausgezeichnet ist der Gedanke, der deutschen Kunst von 1820—1870 die Gruppen der deutschen Malerei des siebzehnten und des achtzehnten Jahrhunderts anzuschließen. Hierfür kommen Bestände der Alten Pinakothek in Frage. Der feine Münchner Porträtist Georg Edlinger wird das Bindeglied bilden, Baich, Georges de Marées, Roos, Loth und hinauf die ganze Reihe bis Elsheimer wird man hier vereinigt finden. Daß in dieser Epoche die deutsche Kunst viel des Guten und Belangreichen hervorbrachte, steht seit der Darmstädter Ausstellung „Deutsche Kunst 1650—1750“ außer Zweifel. Zöge man gerade bei dieser Abteilung die Bestände der Filialgalerien heran, so könnte man mit den Arbeiten von Prugger, Querfurt, Kupetzky, Paudiß, Tamm, Flegel, W. Dietrich u. a. eine Galerie schaffen, wie sie bisher in ganz Deutschland noch nicht existiert . . .

Das Erdgeschoß der Neuen Pinakothek, das jetzt eine wahre Musterkarte der Zersplitterung bildet, wird gänzlich freigemacht und ausschließlich den Zwecken der *Graphischen Sammlung* überlassen. Solchermaßen wird diese reiche, aber jetzt noch nicht hinreichend wirksame und völlig unpopuläre Sammlung Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Werte erhalten. Vor allem werden ihr die Ausstellungssäle mit gutem Nordlicht nützen; bedenkt man, welche Fülle der Anregung von den häufig wechselnden Ausstellungen der graphischen Sammlungen in Dresden und Mannheim ausgehen, so darf man mit Vergnügen neues Leben von der Graphischen Sammlung erwarten, wenn sie sich würdig diesen Vorbildern anschließt.

In der *Alten Pinakothek* wird nicht nur der Saal und das Kabinett, welche den „späteren Deutschen“ gelten, mit der Ueberführung dieser Meister in die Neue Pinakothek frei, sondern es ergibt sich auch Raum im Erdgeschoß infolge des Exodus der Graphischen Sammlung. Unter Zuhilfenahme eines unter den „Loggien des Cornelius“ gelegenen, bisher unbenützten Ganges im Erdgeschoß wird nach kleinen baulichen Maßnahmen zunächst für *Vasensammlung* und *Antiquarium* eine neue, erweiterte Heimstätte geschaffen. Für Restauratoren-Ateliers und für Depots gibt es gleichfalls Platz und dabei bleiben noch die Nordräume frei, wo sich jetzt die Studiensäle der Graphischen Sammlung befinden. In diesen Nordkabinetten will Dörnhöffer die aus den Beständen der Alten Pinakothek ausgewählte *„Studiensammlung“* unterbringen, z. B. Werke der Lokalschulen, Arbeiten von Meistern zweiten und dritten Ranges, die zwar für die Forschung von Bedeutung sind, aber weitere Kreise der Kunstfreunde nicht interessieren, u. ä. Die Hauptsammlung der Alten Pinakothek, die im Obergeschoß verbleiben und recht eigentlich die Auslese des bayerischen Gemäldeschatzes darstellen soll, kann dann lockerer gehängt werden als bisher, so daß die Perlen zu einer auch äußerlich stärkeren Wirkung gebracht werden und das ästhetische Behagen ausgelöst wird, das mit jedem wahren Kunstgenuß, besonders mit jedem Galeriebesuch verknüpft sein sollte.

Daß von der Neugruppierung der Münchner Sammlungen und Galerien auf die Kunstfreudigkeit der Bürgerschaft und auf die Tätigkeit der Künstlerschaft heilsame und belebende Wirkungen ausgehen werden, steht außer Frage, und im Interesse Münchens als Kunststadt begrüßt man diese Maßnahmen, die im Laufe des Jahres 1917 verwirklicht werden, aufs freudigste. Es bleibt nur ein Wunsch übrig: er gilt der Zukunft der Münchner *„Secession“*. Sie soll auf keinen Fall die Leidtragende sein bei der Neuordnung der künstlerischen Dinge in München. Muß sie das Kunstausstellungsgebäude räumen, so darf sie doch nicht obdachlos werden. Zu einer wohlverstandenen bayerischen Kunstpolitik gehört nicht nur die Pflege des überkommenen Kunstbesitzes, sondern auch die weitgehende Förderung des zeitgenössischen Kunstschaffens. Und deshalb wolle die Staatsregierung ihre Versprechungen an die „Secession“ bald zu Taten werden lassen, damit nach Wiederkehr des Friedens nicht allein die Kunstsammlungen Münchens in neuem Glanze erstrahlen, sondern auch die „Secession“ *im eigenen Haus*, für das an der Elisenstraße ein Bauplatz in Aussicht gestellt ist, davon Zeugnis ablegen kann, daß die zeitgenössische Kunst Münchens der Tradition, von der die Museen künden, sich würdig erweist.

WOLF





TH. TH. HEINE
FRÜHLINGS ERWACHEN

Aus dem Besitz von Paul Cassirer, Berlin W.



TH. TH. HEINE — BLUMENSTILLEBEN

THOMAS THEODOR HEINES GEMÄLDE

Von Georg Jacob Wolf

Thomas Theodor Heines epochale Bedeutung liegt nicht auf dem Gebiete der Malerei und des Malerischen. Sie ist außerhalb aller Grenzen der bildenden Künste zu suchen. Heines starker und unbestrittener Einfluß auf die öffentliche Meinung unserer Zeit beruht ganz im allgemeinen auf seiner satirischen Kraft, die bald spottend, bald strafend daherfährt und — in Friedenszeiten — mit einem Spottbild oft schon mehr auszurichten vermochte als die schönste Reichstagsdebatte. Die Form, die Heine für seine Satire wählt, ist dabei zunächst nebensächlich. Wie man von Raffael sagte, daß er, auch ohne Hände geboren, der größte Maler geworden wäre, so kann man von Heine sagen, daß er auch dann der treffendste und schärfste Satiriker unserer Zeit sein müßte, wenn er sich nicht des Stifts und des Pinsels, sondern etwa der Feder oder des gesprochenen Wortes bediente, um seiner Auffassung von irgendeinem Vorgang des öffentlichen Lebens Ausdruck zu geben. Natürlich ist es ein besonders glücklicher Zufall — wenn man will, kann man auch sagen: eine verschleierte Notwendigkeit —, daß Heines Satire durch das Medium der bildenden Kunst in Erscheinung tritt. Denn eine Zeichnung Heines ist allemal eine so knappe, präzise Formel, daß die Wirkung der Satire eine augenblickliche, durchaus eindeutige und durch Weiterleben des starken optischen Eindrucks eine dauernde ist. Damit dies erreicht werden kann, muß sich in der Vorstellung des Künstlers der Vorgang, Zustand oder die Stimmung, die seine Satire treffen will, zu einem Symbol verdichtet haben. Die symbolische Kraft in Th. Th. Heines gezeichneten Satiren erhebt sie über den herkömmlichen Begriff der Karikatur. Um Karikaturen im engeren Sinne zu sein, fehlt Heines Zeichnungen das Burleske, das Spaßhafte, das Nur-Witzige. Seine satirischen Zeichnungen, die durch den von ihm zusammen mit Albert Langen begründeten „Simplicissimus“ Gemeingut der ganzen Welt geworden sind, stehen isoliert; ich kenne nichts, woran sie sich anschließen, sie sind traditionslos; in ihrer herben, oft unliebenswürdigen Eigenart müssen sie mit Notwendigkeit auch ohne Imitatoren bleiben — wenigstens ohne Imitatoren der äußeren Erscheinung. Daß das Beispiel von Heines satirischer Kunst dem ganzen Kreis um ihn, den Leuten vom „Simplicissimus“, die reichsten

inneren Anregungen und den Mut zu neuen Mitteln der Karikatur gab, hängt damit nur mittelbar zusammen.

Die symbolische Zuspitzung und die eminent scharfe Prägung der künstlerischen Darstellung beherrschen Heines ganzes Werk: am sinnfälligsten seine „Gebrauchsgraphik" (den Buchschmuck, die Plakate) und seine Plastik („Teufel" und „Engel"), aber man verspürt sie auch in seinen raumkünstlerischen Schöpfungen, in diesen biedermeierlichen Möbeln, die immer ein wenig ironisch anmuten, und in seinen Gemälden: da freilich am schwächsten, am wenigsten in die Augen springend, mehr in Untertönen und aus Stimmungen hervorschimmernd. Denn Heine hält es mit der ästhetischen Reinlichkeit und weiß, daß sich der Maler nicht das gleiche erlauben darf, was dem Zeichner zusteht, der bei der wirklichkeitsfremden Beschaffenheit des Umrisses gewissermaßen in einer Zeichensprache sich äußern kann. Daher sind auch jene Bilder Heines, die seinen Zeichnungen formell nahestehen („Vor Sonnenaufgang", „Die Blume des Bösen", „Die Exekution", „Der Drachentöter", „Die Vestalin", „Der Blumentag"), doch in ihrem Wesen irgendwie unzeichnerisch, sie sind innerlich mehr als nur in die Farbe übersetzte Zeichnungen, irgend etwas in ihrem Charakter drängte zum malerischen Ausdruck und das Illustrative des Stoffes ist meistens überwunden: es herrscht die Stimmung, nicht die novellistische oder humoristische Pointe.

Th. Th. Heine hat nicht viel gemalt, obwohl er seine künstlerische Laufbahn als Maler begann. Mit 16 Jahren — er ist am 28. Februar 1867 in Leipzig geboren — war er zu Janssen, auf die Düsseldorfer Akademie gegangen, wo es, wie Meier-Gräfe sagt, nach Gips zeichnen hieß, bis man schwarz wurde. Kurze Zeit versuchte es Heine an der Münchner Akademie, aber das Malen im Ton und die starke Theatralik, die damals an diesem Institut regierten, sagten ihm nicht zu, darum kehrte er nach Düsseldorf zurück. Trotzdem lockte München bald aufs neue. Es war nun die Zeit gekommen, wo dort der Pleinairismus siegreichen Einzug hielt, Piglhein, Zügel, Herterich und Stuck ihre ersten hellen Bilder malten und sich die „Secession" in ihren Keimen entwickelte. So kam Heine im Jahre 1889 ein zweites Mal und stürzte sich in die Hell- und Lichtmalerei. Er zog — beinahe möchte man sagen: natürlich — nach Dachau, aber er hielt sich von den Dachauer Künstlerkreisen fern. Dort draußen entstanden jene etwas ruppig gemalten, in ihrer hellen Farbigkeit ganz dem Charakter des Münchner Frühsecessionismus gemäßen Landschaften: ein Blick auf das hochgebaute Dachau über ein Kornfeld hinweg, mit einem Feldweg, der nach älterem Landschafterrezept in das Bild hineinführt und die perspektivische Tiefe bewirkt (Abb. S. 290), eine Sandgrube unter siedend heißem Sommerhimmel, die Holzhacker am verschneiten Waldsaume, ein paar Moorhütten in einer Torfgegend (Abb. S. 293), wo die tiefvioletten bis saftbraunen Farben des aufgerissenen Erdbodens den Koloristen reizen mochten, ein Stück Landstraße mit hohen Bäumen, ein Sumpf im Walde und solcher Motive mehr, die in der Dachauer Gegend sich verschwenderisch zudrängen. Mehrere dieser Gemälde findet man heute in der Galerie Knorr in München, andere sind noch im Besitz des Künstlers, aber er hat sie weggestellt und läßt sich nicht gern herbei, sie zu zeigen. Das ist einleuchtend, denn Heine hat sich von dieser Richtung, die ihn 1890 und 1891 umfangen hielt, gänzlich abgewandt. Ob an dieser Abkehr äußere Umstände hauptsächlich beteiligt waren, ob besonders Heines beginnende Illustratorentätigkeit bei den „Fliegenden Blättern" dabei mitwirkte, läßt sich schwer sagen. Auf alle Fälle entstand schon um 1890 ein Gemälde, das den neuen Weg, den Heine zu beschreiten vorhatte, ahnen ließ. Dieses Bild mit seinen ganz bewußten symbolischen Einschlägen heißt „Vor Sonnenaufgang" und stellt einen tendenziösen Gruß an Gerhart Hauptmann und den Ideenkreis der jungen Weltenstürmer in Berlin dar. Meier-Gräfe hat es in seiner „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst" eingehend beschrieben; er hat, nachdem er den architektonischen Aufbau und die Stimmung gebührend anerkannt, gelegentlich dieses Bildes die Bemerkung gemacht, Heines Malerqualitäten hätten nie genügt, aus ihm den großen Künstler zu machen... Ich habe mir auf diese Bemerkung hin Heines Bild, das sich gegenwärtig im Münchner Kunsthandel befindet, nochmals angesehen und komme doch zu einem anderen Schluß. Jetzt, fünfundzwanzig Jahre nach seinem Entstehen, ist das Gemälde wunderschön zusammengewachsen. Ein apartes Grüngrau beherrscht den Gesamteindruck, das Rot von Himmel, Feuer und Blut empfinde ich nicht „verdächtig" und nicht als „Literatur", sondern es scheint mir unbedingt zu der farbigen Komposition zu gehören. Vor allem aber gehen die beabsichtigte Stimmung und ihr malerischer Ausdruck wundervoll einig, und es ist schon der ganze Heine darinnen, der Heine der symbolischen Satire oder des satirischen Symbolismus, also in höherem Grade der Heine des „Simplicissimus" als der Heine der Gemälde.



TH. TH. HEINE, „1813“



TH. TH. HEINE MÄDCHENBILDNIS

Der tritt in ganzer Kraft in zwei Bildnissen heraus, die in den neunziger Jahren entstanden: in dem Porträt eines älteren Herrn mit ergrautem Bart und in dem Porträt einer Dame in schwarzem Kleid (Abb. S. 289). Diese beiden Bildnisse scheinen mir die ausgesprochensten malerischen Leistungen zu sein, deren ein Künstler fähig ist. Jeder Hauch von Literaturhaftigkeit ist hier ferne geblieben und es ist, als sei hier auch die Satire verbannt worden, die aus manchem späteren Porträt Heines (z. B. dem des „Simplicissimus"-Verlegers Albert Langen oder des Hamburger Kunstfreundes H. Simms) nicht völlig ausgeschlossen blieb. Indessen diese beiden alten Leute sind mit einer Sachlichkeit und mit einer Andacht zu ihrer Persönlichkeit abgeschildert, die an Leibl oder an den frühen Trübner gemahnt. Und das auch hinsichtlich der Mache, der Details, der Treue zur Kleinigkeit, sogar in der Art des Kolorits, das in scharfem Gegensatz steht zu der damaligen Art der Farbgebung in der fortschrittlichen Münchner Künstlerschaft. Auf der gleichen Linie von Heines Entwicklung als Maler liegt das schöne Bild „Der Angler" (Abb. S. 295), das namentlich deswegen interessant ist, weil es zeigt, wie schnell Heine seine pleinairistischen Anfänge überwand und zu Natur und Landschaft ein eigenes Verhältnis fand, ohne ihnen Gewalt anzutun. Die malerische Fixierung der Einzelheiten ist über die realistische Abschilderung hinausgewachsen und verrät die starke Persönlichkeit, die jede Erscheinung außerhalb ihres eigenen Wesens zu sich in Beziehung zu bringen trachtet. Die Landschaft nimmt fortan in Heines Werk eine besondere Stellung ein. Heine spinnt sich immer mehr in eine zärtliche, fast idyllische Landschaftsbetrachtung ein und sorgt durch die anmutige, häufig gemütlich-humorige Staffierung für die Verstärkung dieser Stimmung. Da ist man nun freilich oft versucht, zu glauben, Heine habe einen zum besten. Diese romantische Sentimentalität (will einem scheinen) sei nur ironisch gemeint und Heine mache sich über sein Publikum lustig. Indes sind das Erwägungen, die außerhalb der Bilder selbst ihren Ursprung haben. Es mag sein, daß man soeben eine politische Karikatur Heines



TH. TH. HEINE DAMENBILDNIS

betrachtet, die voll des schärfsten Giftes ist, und nun vor das ruhevolle Bildchen hintritt, das den sachlichen Titel trägt: „Kinder im Walde“ (Abb. geg. S. 292) — da schaut man nun in der durchsonnten, grünen Pracht, die bis in die Einzelheiten liebevoll abgemalt ist, die zwei feiertäglich weißgeputzten niedlichen Mädelchen mit den großen Biedermeierhauben, gefolgt von dem lustigen Foxl als treuen Begleiter: ein Bild, das man auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung als die Arbeit irgendeines aus dem Hamburger Runge- oder Speckter-Kreis hätte ausgeben können — und traut dem Künstler nicht! Man will an eine solche Elastizität der Stimmung und Empfindung nicht glauben, man meint irgendwo die Ironie zu verspüren und man kommt sich seiner Unsicherheit wegen selbst ironisiert vor. Aber es ist gar nicht notwendig, dieses Bild und andere seiner Art, z. B. das schmollende, junge Ehepaar — das Bildchen heißt „Wolken, die vorüberziehen“ —, das Schloßfräulein, das mit den drei Möpsen im Gänsemarsch vor einer elegischen Landschaft lustwandelt (Abb. S. 294), das Dämchen, das im Waldteich sein schlankes Körperchen im Bade schmiegt

(Abb. S. 291) oder das niedliche Mädchen, das sein Hündchen an sich drückt (Abb. S. 288), in dieser Weise anzusehen. Man nehme sie wie sie sind: als gute, reizvolle Malereien von Besonderheit und Eigenart. Man vergesse vor ihnen auf ein Weilchen den berühmten Satiriker, man schätze sie unbefangen, voraussetzungslos nach ihrem Eigenwert. Und es wird sich herausstellen, daß Meier-Gräfe unrecht hat: Th. Th. Heine hätte auch auf Grund seiner Malerqualitäten ein berühmter Künstler werden können. Nur wäre es ihm da nicht so rasch dem berühmten Zeichner Heine sei, gewann es für sie Interesse und sie kamen seinen Qualitäten auf den Grund. Freilich hat Heine auch Bilder gemalt, die ihres Gegenstandes wegen viel betrachtet wurden und wo er auch im Format ins Große und in der Technik manchmal ins Plakatmäßige (das im guten Sinne) ging. Der „Dichterling", ein dekadenter Jüngling, den das Musenroß abgeschleudert hat und der sich von höchst „modernen" Genien verlacht sieht, gehört in diese Gruppe (Abb. S. 292) und „Frühlingserwachen",



TH. TH. HEINE DACHAU

gelungen, wie als satirischer Zeichner, denn in ihrer stillen, ich wage es zu sagen: verträumten Anmut, in ihrer zärtlichen, spitzpinseligen Technik fallen die Bilder Heines auf einer Ausstellung nicht auf. Ich erlebte es, daß bei der letzten Münchner Internationalen Ausstellung, wo Heine bei der „Secession" eine kleine Landschaft zeigte mit Brücke und einer Bekanntmachungstafel (jenen gleich, aus denen er einst in den „Fliegenden Blättern" eine ganze „Deutsche Landschaft" aufbaute), fast alle Besucher an der kleinen Leinwand achtlos vorbeigingen (Abb. S. 293). Erst wenn man ihnen sagte, daß dieses Bildchen von

eine sehr freie Variante des Europa-Stier-Motivs: hier führen nämlich kokette Dämchen in modischen Kleidern das göttliche Rindvieh an Blumenketten tänzelnd über blumenbesäte Auen (Abb. geg. S. 285), der „Drachentöter", die „Vestalin" und jenes monumentale Bild „1813", das mir in seiner Wucht und Geschlossenheit die beste malerische Symbolisierung der Volkserhebung zu den deutschen Befreiungskriegen erscheint (Abb. S. 287) und dem ich vor dem Jenenser Universitätsbild Hodlers den Vorzug gebe, weil es strenger, knapper und einleuchtender ist in der Komposition. Aber diese Gemälde geben vielleicht



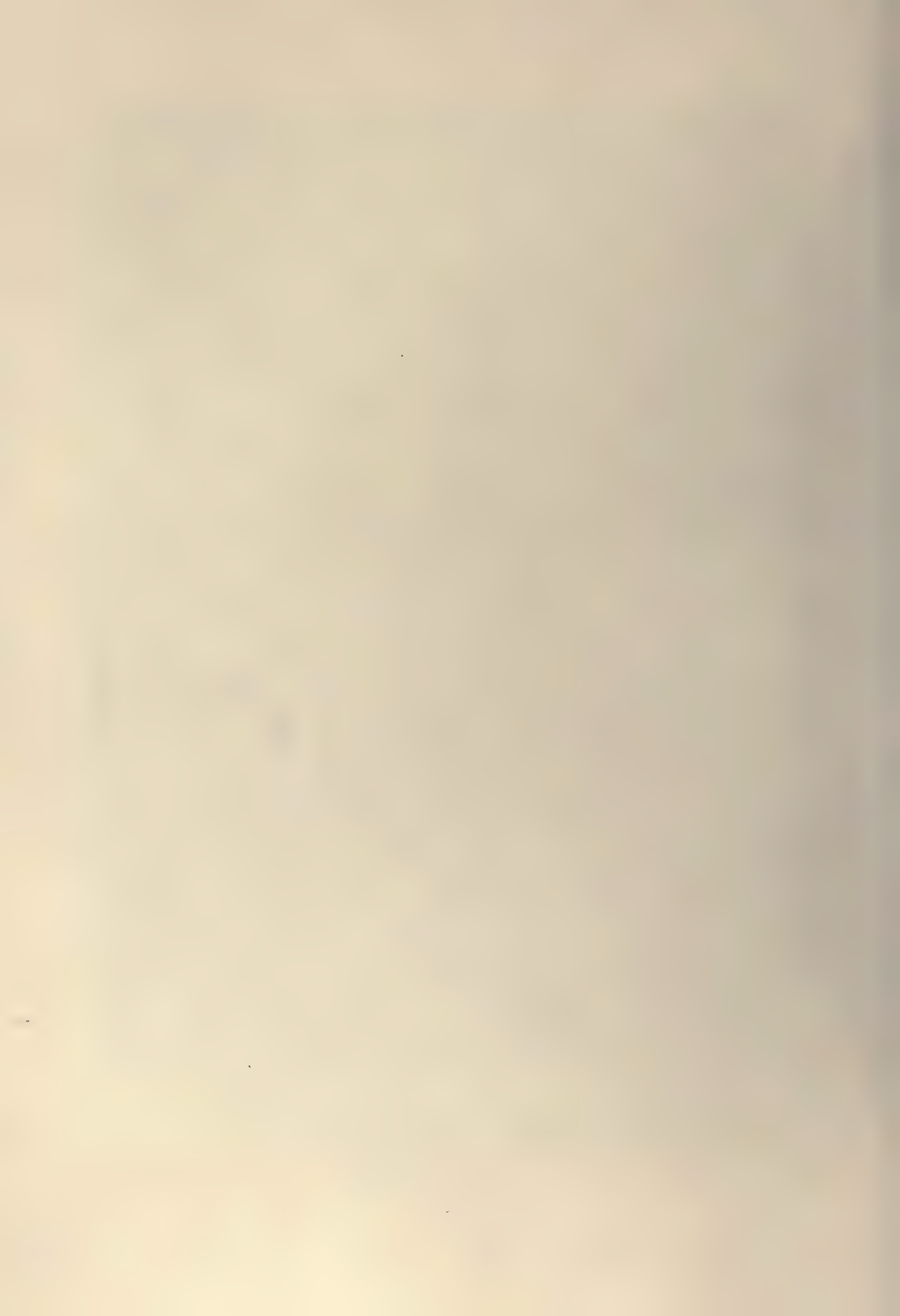
TH. TH. HEINE — DAS BAD



TH. TH. HEINE DER DICHTERLING



THOMAS THEODOR HEINE
KINDER IM WALDE





TH. TH. HEINE MOORLANDSCHAFT

TH. TH. HEINE AN DER AMPER

am wenigsten den *reinen* Maler: in ihnen ist schon wieder Tendenz, volksrednerischer „Simplicissimus"-Geist. Mir ist Heine als Maler dann am liebsten, wenn er sich von der Geste des Karikaturisten am weitesten entfernt, wenn er wie in den Bildnissen der beiden Alten, im „Angler", in den Landschaften der jüngsten Zeit, in ein paar zärtlich-dekorativen Blumenstilleben (Abb. S. 285), in den ironisch-genrehaften biedermeierlichen oder romantischen Bildchen aufzuatmen scheint nach Hohn und Spott, nach Satire und Strafpredigten, zu denen ihn seine „Simplicissimus"-Pflichten führen, und wenn ihm schöpferisch zum Bewußtsein kommt, daß man, ohne sentimental werden zu müssen, ein wenig Lyrik auch in die Malerei hinüberretten kann.



TH. TH. HEINE ❧ DAS SCHLOSSFRÄULEIN



TH. TH. HEINE — DER ANGLER

DAS AUSSCHEIDEN DER GROSSEN KUNSTSAMMLER ALTEN STILS UND IHR NACHWUCHS IN DEN VEREINIGTEN STAATEN

Von Wilhelm von Bode

Die Kriegsfurie räumt so furchtbar auf unter den besten und kräftigsten Männern der größten Nationen Europas, daß das Hinscheiden dieses oder jenes hervorragenden Mannes selbst in den Kreisen, denen er nahestand, kaum bemerkt wird. Während sonst der Tod eines bedeutenden Sammlers und das Schicksal seiner Sammlungen die Spalten der Fachblätter wie der Tageszeitungen oft wochenlang füllte, bringt heute nur die eine oder andere Zeitung eine kurze Notiz darüber, die über den furchtbaren Kriegsnachrichten kaum einmal beachtet wird. Das gilt auch für die Kunstsammler größten Stils, selbst jenseits des Atlantischen, wo man doch sonst von allen sensationellen Ereignissen auch auf dem Gebiete der Kunst das größte Aufsehen zu machen pflegt; zumal wird drüben alles, was die Multimillionäre betrifft, mit einer Heiligkeit und Ausführlichkeit behandelt wie die Berichte aus der Gesellschaft in London. In den letzten Wochen sind wieder zwei Sammler größten Stils, zugleich zwei der größten Unternehmer Amerikas, Sir William van Horne und P. A. B. Widener, aus dem Leben geschieden, und schon sind sie so gut wie vergessen.

In den Vereinigten Staaten zählte man seit etwa zehn oder zwölf Jahren vier ganz große Kunstsammler: John Pierpont Morgan, P. A. B. Widener, Benjamin Altman und Henry C. Frick. Im Laufe von kaum drei Jahren sind sie alle bis auf Frick dahingegangen. Altman als der erste; er gab durch das Vermächtnis an das Metropolitan-Museum von allen seinen Kunstschätzen, die man auf 50 Millionen Mark wertete (waren doch allein 14 Rembrandts darunter, und zwar meist ganz ausgewählte größere Werke), das großartige Beispiel. Als bald darauf auch der alte Morgan starb, nahm man an, daß er dem Beispiel Altmans gefolgt sei; war doch zur Aufnahme seiner Sammlung eigens ein großer Flügel — ein stattliches Museum für sich — an das Metropolitan-Museum angebaut worden. Aber Morgans Testament gab seinem einzigen Sohne die freie Verfügung, auch über seine Sammlungen, um darüber „in dem ihm bekannten Sinne des Vaters“ zu bestimmen. Der ein-

silbige junge Mann, das Ebenbild des Vaters bis auf dessen furchtbare Nase, aber Kunstbanause und auch sonst „indifferent“, wie man meinte, eröffnete feierlich die Ausstellung im neuen Flügel des Museums und — schwieg sich aus. Da kam der Krieg; plötzlich erwachte der „indifferente Mann“ und entpuppte sich als der Munitions- und Geldagent unserer Feinde, als der brutalste unter allen sogenannten Neutralen! Und während der fromme Quäker Hunderte von Millionen durch dieses Bluthandwerk gewinnt, verschachert er eine Abteilung der Sammlungen seines Vaters nach der andern.

Vor wenigen Wochen ist auch der reichste Mann und der größte Kunstsammler von Philadelphia, P. A. B. Widener, im Alter von 82 Jahren gestorben; er war vor wenigen Jahren in Amerika in aller Munde, als sein Sohn und sein Enkel gleichzeitig mit der „Titanic“ untergingen. Er hat schon seit Jahrzehnten (anfangs sehr wenig glücklich) gesammelt und hatte lange den Plan, die Sammlung seiner Vaterstadt zu vermachen, wie es noch heute die Absicht seines Landsmannes John G. Johnson ist, der kunsthistorisch die interessanteste Sammlung in Amerika besitzt. Aber Widener hat einen Sohn, der ebenso begeistert ist für die Kunst, wie es sein Vater war; er wird sich bei Lebzeiten schwerlich davon trennen. Wideners Sammlungen sind berühmt namentlich durch die prächtigen großen Genueser Bildnisse van Dycks aus der Sammlung Cattaneo. Zwischen ihnen steht eine Anzahl treffliche italienische Bronze- und Marmorbüsten. Ein eigener kleiner Raum enthält die Gemälde von Rembrandt, ein volles Dutzend, darunter die herrlichste Landschaft, die sogenannte Mühle, die man törichterweise einmal angezweifelt hat. Daneben gute und zum Teil treffliche Bilder aller andern großen Holländer, eine Reihe primitiver Italiener, treffliche englische Bildnisse des 18. Jahrhunderts. Eigentümlicherweise enthält die Sammlung auch eine Fälschung, die Kopie des schönen Bildes von Frans Hals in der Sammlung Alphonse Rothschild in Paris, die „Dame mit der Rose“. Und nicht viel besser sind die beiden Damen der Familie Spilinbergo, die unter Tizians Namen gingen, bis kürzlich ein Brief von Tizian veröffentlicht wurde, in dem dieser die Bilder als geringe Arbeit eines Schülers geißelt. Aber alles in allem ist die Sammlung doch ein stolzer Besitz!

Der jüngste dieser vier großen Rekordsammler, Henry C. Frick, ist heute noch der leidenschaftlichste Sammler, namentlich für alte Meister, und wird wohl den Rekord halten, da eine junge Kraft hinter ihm steht: seine Tochter Miß Helen, eine begeisterte Kunstfreundin, der zuliebe der Vater unersättlich im Sammeln ist. Auch die Sammlung Frick besitzt jetzt schon nahezu ein Dutzend Bilder von Rembrandt, darunter das schönste und größte Selbstporträt, den „Polnischen Reiter“, den kleinen „Titus“, den „Kaufmann“. Bildnisse, welche Fricks Porträts von Frans Snyders und seiner Frau von van Dyck oder den „Maler“ von Frans Hals übertreffen, gibt es von diesen Meistern nicht; und auf ähnlicher Höhe stehen seine Bilder von Hobbema, Ruisdael, Cuyp usw. Auch Velasquez und Tizian sind mit je einem trefflichen Bildnis vertreten, Vermeer sogar mit zwei Gemälden.

Die Reservetruppen unter den Sammlern kommen diesen „big men“ nach mancher Richtung ziemlich gleich oder übertreffen sie noch. So die berühmte Sammlung ostasiatischer Kunst und von Whistlers Werken im Besitz Mr. Freers, die Washington vermacht ist; die Sammlung von Mrs. Gardner, die als Gardner-Museum an die Stadt Boston gelangt, die Galerie J. G. Johnson, die seiner Vaterstadt Philadelphia zugedacht ist, die dem Bostoner Museum vermachte Sammlung Quincy A. Shaw mit ihren ausgezeichneten Quattrocento-Skulpturen und ihren unübertroffenen Werken der Schule von Fontainebleau. Die Galerien von Mrs. H. A. Havemeyer und Mrs. C. P. Huntington in Neuyork, welche die von ihren Gatten angelegten Sammlungen glänzend ausgebaut haben, die Galerie von Mrs. Charles P. Taft in Cincinnati stehen den obengenannten nahe oder gleich. Was mit ihnen geschieht, ist noch unbekannt, doch wird sicher die eine oder andere gleichfalls in öffentlichen Besitz übergehen.

Ob das mit einer Sammlung von ähnlicher Qualität und großer Mannigfaltigkeit, mit der Sammlung des vor wenigen Monaten verstorbenen Sir William van Horne geschehen ist, ist bisher hier nicht bekannt geworden. Sir William lebte in Kanada, in dem malerischen Montreal; aber wie diese Stadt an der unmittelbaren Grenze der Vereinigten Staaten ganz vom Sternenbanner beherrscht wird, so war auch er ein voller und echter Yankee, im guten Sinne! Der Erbauer der Canadian-Pacific-Bahn, der Gründer des Eisenbahn-, Tabaks- und Zuckerbautrusts in Kuba, konnte er seine leidenschaftliche Lust am Sammeln nur im Fluge befriedigen, wie er seine Freude am Malen nur Nachts bei elektrischem Licht durch Landschaftsskizzen aus der Erinnerung zum Ausdruck brachte. Seine Sammlung enthält fast von allen amerikanischen Lieblingsmeistern: von Rembrandt, Hals, P. de Hooch, Hobbema,



WILHELM AMBERG † MÄDCHEN MIT FISCH

Koninck, Velasquez, Goya, Greco bis zu Magnasco eines oder verschiedene Stücke; unter den neuen Meistern eine ganze Sammlung von Monticelli, dessen kaleidoskopisch bunte Landschaftsbilder den Amerikanern durch ihren farbenprächtigen „indian summer“ so sympathisch sind.

Alle diese Aenderungen zugunsten der Museen werden, soweit sie nicht schon stattgefunden haben, voraussichtlich im nächsten Jahrzehnt vor sich gehen. Bis dahin werden die Museen von Neuyork, Boston, Washington, Chicago u. a. ganz jungen Städten den großen Museen Europas vielfach gleichkommen und sie nach mancher Richtung gar übertreffen, dank den Sammlern und Stiftern, die im letzten Menschenalter ihre Tätigkeit entfaltet haben. Wird damit die Entwicklung der Museen Amerikas zunächst zu einem gewissen Abschluß kommen? Alle Anzeichen lassen das Gegenteil erwarten. Sammlungen, die den genannten, wenn auch nicht nach Zahl, so doch in Qualität nacheifern, oder Ansätze zu solchen Sammlungen sind über die Städte der Vereinigten Staaten bis zum äußersten Westen noch zu Dutzenden vorhanden. Die enormen Gelder, die hier jetzt durch den Schacher mit unseren Feinden aufgehäuft werden, die tiefe Verschuldung, in welche alle Staaten Europas, auch England geraten, lassen mit Wahrscheinlichkeit voraussagen, daß aus dem reichsten Privatbesitz, aus den englischen Sammlungen, aus denen schon die kleinere Hälfte hervorragender alter Gemälde direkt oder indirekt nach Amerika gewandert ist, eine ähnliche Zahl bester Bilder weiter dahin abfließen wird —, so lange, bis Amerika selbst von der jetzigen furchtbaren Krisis erfaßt wird, die es jetzt so freventlich ausnutzt und deren drohende Gefahr es nicht sehen will, um sich ja nichts von dem kolossalen Gewinn entgehen zu lassen.

Willst du dich der Kunst widmen, fühlst du inneren Beruf ihr dein Leben zu weihen, o so achte auf die Stimme deines Innern, denn sie ist Kunst in uns.

Hüte dich vor kalter Vielwisserei, vor frevelhaftem Vernünfteln; denn sie tötet das Herz, und wo Herz und Gemüt im Menschen erstorben sind, da kann die Kunst nicht wohnen!

Bewahre einen reinen kindlichen Sinn in dir, und folge unbedingt der Stimme deines Innern; denn sie ist das Göttliche in uns, und führt uns nicht irre!

Heilig sollst du halten jede reine Regung deines Gemütes; heilig achten jede fromme Ahndung; denn sie ist Kunst in uns!

In begeisterter Stunde wird sie zur anschaulichen Form, und diese Form ist dein Bild!

K. D. Friedrich



WILHELM GERSTEL — ZEICHNUNG ZU NEBENSTEHENDER PLASTIK



WILHELM GERSTEL FALLENDER KRIEGER



HERMANN HALLER JÜNGLING



PAUL WYNAND KNIENDES WEIB



AUGUST RODIN ZEICHNUNG



OSCAR GRAF DAS EWIGE ERBARMEN

OSCAR GRAFS „KRIEGSRADIERUNGEN 1914/15“*)

„Taten und Opfer des Krieges“, das ist das Thema der acht großen Radierungen, die Oscar Graf zu einem gewaltigen Memento deutscher Kraft und Art vereinigt hat.

„Alarmbereit“. Wie eindrucksvoll erhebt sich doch vorn der Handgranatenwerfer (Abb. S. 305). Voll beobachtender Ruhe, soldatischer Festigkeit, voll Spannung und Gemessenheit in Bewegung und Haltung. Ein Standbild deutscher soldatischer Art! Erlebnisse mitteilen können Viele. Wer aber ein Erlebnis durch Mitteilung an andere nicht etwa verlieren, sondern gewinnen läßt, der ist Künstler.

Von dem Blatt „Das Ende“ (Abb. S. 306) gilt dasselbe. Wie der zwischen den Leichen der Inder noch halb aufrechte Engländer den Tod herbeisehnt, wie der andere die Arme gen Himmel krampft — wird durch des Künstlers wohlberechnete Formung zu einer edlen Klage des Krieges, zu einem kurzen furchtbaren Lied. Wie Ruinen ragen des Toten Arme in die stille, hell leuchtende Luft. Die wenigen Figuren klingen wiederholend zusammen zu einem mächtigen Motiv. — Das Verlangen und Vermögen, den furchtbaren Erlebnissen des Krieges eine Form zu geben, die bleibend gewinnt, ja beruhigt — weil sie Vergängliches in das rätselhafte Jenseits alles Künstlerischen versetzt —, hat viele größte Kriegsbildner beherrscht. — Mögen manche die Cascina-Schlacht, die Schlachten Rafaels, Tizians u.a.

*) Eine Folge von 8 Originalradierungen im Durchschnitts-Bildformat 30 × 40 cm. Ausgabe I mit Remarken Nr. 1—10 auf Japanbütten in Mappe M 600.—; Ausgabe II Nr. 11—50 auf Van Gelder-Bütten M 375.—. Verlegt bei F. Bruckmann A.-G., München.

mit einer gewissen Befremdung betrachtet haben —, die Vereinfachung des bunten Bildes auf wenige Formen, die über das zeitlich beengte der illustrierten Ereignisse hinaus bedeutungsvoll wirken können, die dient dem monumentalen Eindruck. — Sind Grafs „Alarmbereit“ und „Ende“ zuletzt auch so etwas wie Sinnbilder des Krieges, so ist sein Blatt „Das ewige Erbarmen“ (Abb. S. 303) eine Allegorie, die den ganzen Gehalt der Folge, noch mehr den Inhalt aller Empfindungen draußen gewaltig zusammenfaßt. Aus allem Elend, allen Entsetzen und Qualen des Krieges sucht und findet sich doch der Mensch zurück in den Schoß der ewigen Allmutter Natur. — Auch diesem Blatt kommt Grafs meisterhafte Kunst, Licht und Schatten, Linien und Flächen abzuwägen, zugute. — Diese künstlerischen Berechnungen, denen Graf offenbar mit natürlicher Begabung folgt, geben den Blättern jene stimmungbildende Ruhe, die einem Werke von bleibender Kraft eigen sein muß.

Am stärksten in den Kontrasten ist das „Der Dämon von Orchies“ (Abb. S. 308) genannte Blatt. Ueber wenige Ruinen ragen noch die Trümmer des nun fast zierlich sich aufbauenden Rathauses. Ein riesiges Gespenst — Meduse und Vampyr in einem — mit der Maske eines unserer furchtbar verstümmelten Helden, verdunkelt den Sternenhimmel im bedrohenden Flug. — Auch ohne diesen ausgezeichnet in die Luft komponierten Spuk, von der Kraft eines Callot, würde das Blatt mit dem mondbeschienenen Rathaus stärkste Wirkung ausüben, aber welcher von uns möchte nicht dieses furchtbare Phantom der Schande Orchies besonders treu für alle Zeiten bewahrt wissen? Und wer gute künstlerische Graphik von solcher, die mit Kulissenwirkungen sich begnügt, unterscheiden lernen will, lege dies Blatt neben eines Frank Brangwyns. Ist Brangwyn sparsamer im Strich als Graf, so ist er doch auch oft als Komponist unerträglich genügsam. Diese Kompositionen Grafs bleiben auch da frei von Sentimentalitäten, wo das gegebene Bild unser Mitleid erregen muß.

So ist das Blatt „Verschneit“, mit der Pferdeleiche unterm Schnee, der Baumruine mit den Raben auf dem stumpfen Zweig — trotz seines tiefen melancholischen, also gewiß volkstümlichen Inhalts, gerade künstlerisch hervorragend durch die Oekonomie der Mittel (Abb. S. 307). Zwei Töne nur, fast kontrastlos. Schwere graue Luft über hellerer Schneefläche. Der Luftton ausnahmsweise durch Aquatinta gegeben. Nur eine Senkrechte von schwerster Wirkung. — Da darf Goya genannt werden, ohne jede Gefahr für unseren Künstler. — Für Viele dürfte das schönste der Blätter dieser Folge „Der tote Garten in Lille“ sein (Abb. geg. Seite 304). Rein graphisch ist es neben dem eben besprochenen das interessanteste. Hier hat der Künstler mit einfachen Mitteln eine bewundernswerte „Farbigkeit“ der Töne erreicht. Ich glaube, daß zumal diese zwei Blätter als künstlerische Werke mit am längsten von allen Radierungen dieses Krieges in den Räumen der Kunstverständigen zu finden sein werden.

Mag „Verschneit“, mag „Der tote Garten in Lille“ träumerisch stimmen — auch diese Blätter zeugen von starker Art, vom wachen Auge eines reifen Künstlers, der alles gesehen und miterlebt. Die Größe und Stärke dieser Gaben Grafs überrascht auch mich. So stark war er noch nie. Der Krieg mit seinen furchtbaren Bildern hat ihn erst ganz zu dem tiefen Erfasser, dem würdigen, packenden Komponisten gemacht, der zu werden er in seinen bisherigen Werken nur erst versprach. Kurz vor dem Krieg zeigte sich freilich etwas wie Vorbereitung zu diesen echten Monumenten aus großer Zeit. Ein Zufall nur der Ereignisse, in der Entwicklung des Künstlers aber die lang erstrebte hohe Stufe starker Formulierung.

Frei sind diese Werke Grafs von jeder theatralischen Pose. Die edle Ruhe in diesen Bildern ist nicht von jener Art ruhiger Plakate, wie sie die Werke Anderer zeigen. Plakatwirkung hält nicht an. Diese bleibt, weil keine Form erzwungen, nichts heroisch, nichts sentimental, nichts brutal erzwungen. Auch technisch sind die großen — nicht zu großen — Blätter gut und echt. Nicht der Drucker hat die Wirkungen erst recht geschaffen, sondern des Künstlers Hand. Es sind „echte“ Radierungen, nicht graphische Spiegelfechtereien und kalte Nadel und Drukkerschwärze.

Wenn die Menge der Kriegsillustrationen uns bald überdrüssig werden dürfte, wenn sicherlich so manches jetzt noch als „groß“ angesprochene Blatt als pathetische Plakatkunst, als unerträglich hohl der Vergessenheit anheimfallen wird, wird das beste Werk Grafs weiterwirken wie ein Memento an die große Zeit unerhörten Gelingens deutscher Tat.

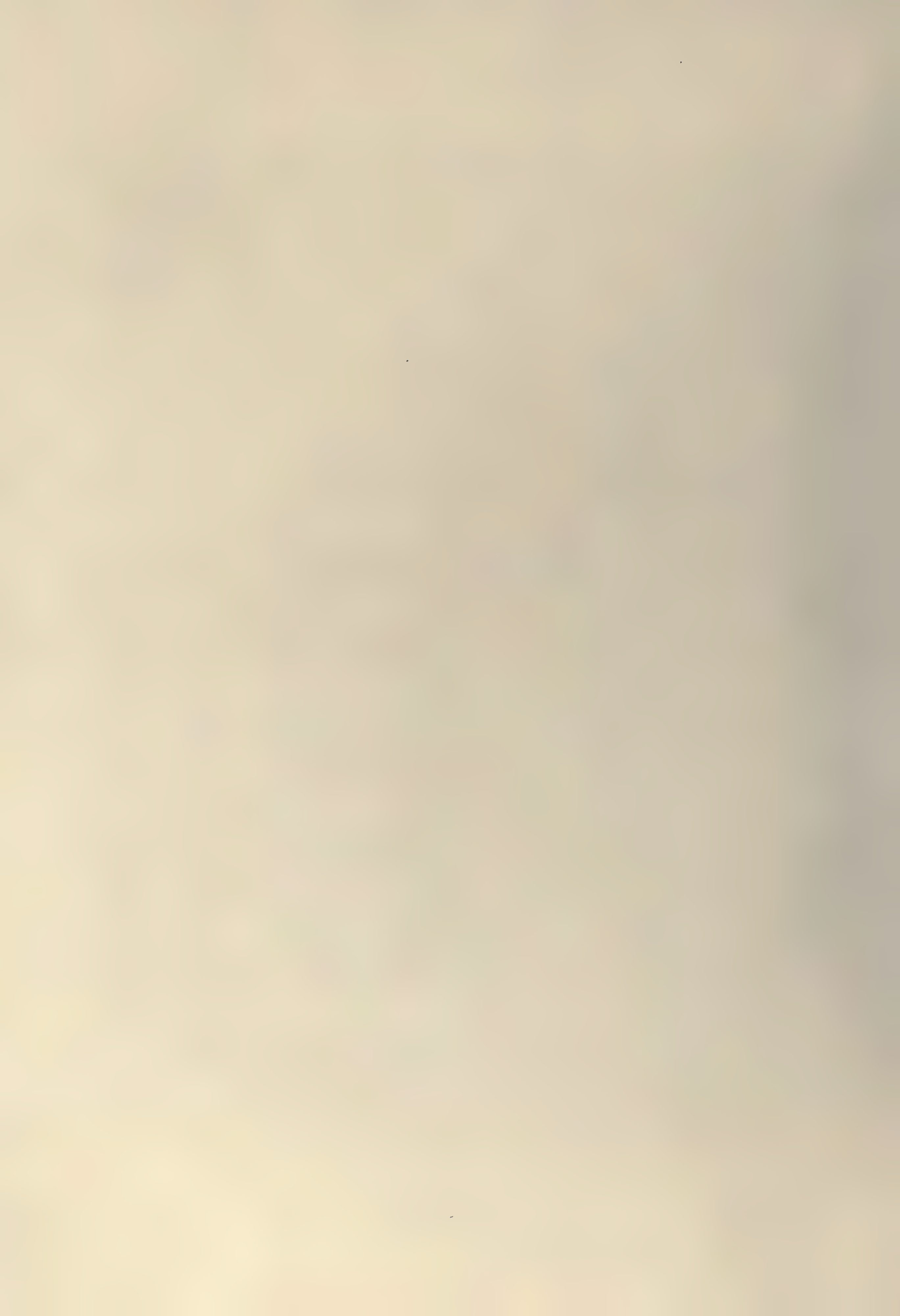
Erfüllt ist das Werk vom Adel deutscher Gesinnung, von der Kraft deutscher Kunst — mit ihm bleibe beides, bleibt des Künstlers Name.

E. W. Bredt



Aus „Kriegsradierungen 1914/15"
Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

OSKAR GRAF, DER TOTE GARTEN IN LILLE (RADIERUNG)





Aus „Kriegsradierungen 1914/15“
Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

OSCAR GRAF
DAS ENDE



Aus „Kriegsradierungen 1914/15“
Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

OSCAR GRAF
DER DÄMON VON ORCHIES



Aus „Kriegsradierungen 1914/15"
Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

OSCAR GRAF
ALARMBEREIT



Aus „Kriegsradierungen 1914/15“
Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

OSCAR GRAF
VERSCHNEIT



THEO VON BROCKHUSEN ARNOBRÜCKE IN FLORENZ

THEO VON BROCKHUSEN

Von E. Plietzsch

Die Behauptung, daß die besten Landschaftsbilder im 19. Jahrhundert von Großstädtern gemalt worden sind, hat viel für sich. Es ist einleuchtend, daß ein künstlerisch veranlagter Bewohner der großen Stadt, dessen Blick auf das bunt und vielfältig abgestufte rastlose Leben der Straße eingestellt ist, auch in der Landschaft stark auf die zarten Differenzierungen der Luft und des Lichtes reagiert, daß er den Flug der Vögel, die Ueberschneidungen der Linien im Gewirr der Aeste und den Wellenschlag des Meeres mit scharfem Blick beobachtet. Dinge und Erscheinungen, die dem Landmann oder Fischer altvertraut sind, werden dem Städter zum beglückenden Erlebnis, das er im Bilde zu gestalten sucht. Wie jede allzu bestimmt formulierte Behauptung enthält aber auch diese nur eine halbe Wahrheit und trifft nur ungefähr zu. Will man mit Berlin die Probe aufs Exempel machen, so verliert dieser Satz schon seine Gültigkeit. Im 19. Jahrhundert gab es keinen bedeutenden Maler, der die Schönheit der Landschaft um Berlin, die reicher ist als der ihr Fernstehende ahnen mag, entdeckt und in eindrucksvollen Bildern festgehalten hat. Ebensowenig existierte eine festumrissene Berliner Schule von Landschaftsmalern. Als Walter Leistikow einen kleinen Ausschnitt der märkischen Waldseen entdeckte und dafür eine wirksame Formel fand, da konnten diese schwermütigen Schilderungen als große Kunstwerke gefeiert werden. Infolge des neuartigen Sujets wurden diese Bilder, deren Qualität häufig nur mittelmäßig ist, bei ihrem Auftauchen stark überschätzt und noch heute finden die Leistikowmotive viele Nachahmer. Auf den Berliner Kunstausstellungen begegnet man zwar außerdem



THEO VON BROCKHUSEN FRÜHLING IN DER MARK

allerlei nett und gefällig abgemalten Motiven aus der Umgebung von Berlin, aber nur die märkischen Landschaften eines jungen Künstlers, von denen man seit Jahren auf den Sezessionsausstellungen Proben fand, schließen sich in der Erinnerung zu einem Gesamtbild zusammen, das individuelle Form und Charakter besitzt. Es sind die Werke THEO VON BROCKHUSENS.

Brockhusen schildert an hellen Sommertagen die weiten Havelseen, deren blaue Flächen zwischen grünende Wälder gebettet sind. Das strahlende Blau der sanft gekräuselten Wellen und die lockeren, sonnendurchglühten Wolken vereinigen sich mit den leuchtenden Farben des Vordergrundes zu einem Bild voll lichter Heiterkeit. Er malt an Frühlingstagen von den Höhenzügen bei Werder das weite Land, dessen Abhänge mit blühenden Obstbäumen dicht bestanden sind. Der zarte Blütenschaum fließt in der Ferne mit dem durchsichtigen, glitzernden Blaugrün der Seefläche zusammen. Man findet auf seinen Bildern die Biergärten am Ufer der Havel wieder, wo durch das dichte Laub der hohen Bäume die Sonnenstrahlen vereinzelt auf die Bänke und Tische fallen, die im kühlen bläulichen Schatten dastehen; das eiserne Gerippe der Brücke, die bei Baumgartenbrück mit kühnem Satz sich über einen breiten Havelarm hinüberschwingt, kehrt gleichfalls in seinen Bildern wieder. Vorfrühlingstage, an denen die kahlen Aeste der Bäume scharf und klar in der dünnen Luft stehen, der goldene Glanz eines heißen Sommertags, tiefblaues Wasser, vibrierende Luft, flutendes Licht und buntstrahlende Heiterkeit blühender Pflanzen — aus diesen Motiven bestehen die Landschaftsschilderungen Brockhusens.

Die gefälligen und freundlichen Motive, die Brockhusen festhält, sprechen für sich schon so stark, daß schließlich auch ein schwachbegabter Maler mit ihnen eine angenehme Augenblickswirkung erzielen könnte. Daß der gute Eindruck der Werke Theo von Brockhusens nicht an diese besondere Landschaft



THEO VON BROCKHUSEN WIND AN DER HAVEL

und an diese effektvollen Partien gebunden ist, daß es die Form, nicht der gefällige Bildinhalt ist, der ihnen eindrucksvolle Wirkung verleiht, beweisen seine Bilder aus Italien. In Florenz, wo Brockhusen als Träger des Villa Romana-Preises ein Jahr verlebte, stand er neuen Problemen, neuen Formen der Natur gegenüber, deren er bald Herr wurde. Der Blick über das Häusermeer von Florenz oder über die Arnobrücken an einem sonnigen Tage; Gärten, deren Bäume von weicher, linder Luft des Südens umkost werden, regten ihn hier zu Bildern an. Im zarten farbigen Ton und in der Auffassung des weiten Raumes sind sie von den Havellandschaften sehr verschieden, in der künstlerischen Vollendung stehen sie ihnen gleichwertig zur Seite. Hier wie dort fesselt die gute Malerei noch dann, wenn die Freude am hübschen Bildmotiv längst erschöpft ist.

In den Bildern Theo von Brockhusens durchkreuzen sich lineare Elemente mit rein malerischen. Die Bilder sind im Grunde farbig empfunden und gedacht; um aber einen möglichst überzeugenden Raumeindruck, eine klar und fest umrissene Gliederung der hintereinandergelegenen Flächen zu erzielen, baut sich das Bild aus konstruktiven Pinselstrichen auf. Die Art, wie die Farbe hingesetzt ist, ist keine zufällige; die Striche des Pinsels modellieren gleichsam die einzelnen Gegenstände und heben sie plastisch aus ihrer Umgebung heraus. Dem Gekräusel der Wellen entsprechen sich schlängelnde Linien; breit hingelagerte Wolken werden durch breit und energisch hingesetzte Farbflecke charakterisiert oder ein lichter vibrierender Frühlingshimmel besteht aus einem lockeren Geflecht zarter blauer, rosiger, gelber und grüner Strichelchen. Energisch zwängen sich die langen Linienzüge einer Straße nach der Tiefe hin und leiten so den Blick nach hinten, wo eine Seefläche durch breite wagrechte Strichflächen wiedergegeben ist, auf die die lockeren Striche des Himmels senkrecht herabstoßen. Dichtbelaubte Baumgruppen stehen als feste Massen klar



THEO VON BROCKHUSEN BAUMGARTENBRÜCK. SOMMERGARTEN

nebeneinander; die Aeste und Zweige der kahlen Bäume langen und greifen nach allen Seiten weit aus, um die Vorstellung des weiten Raumes zu verdeutlichen. Auf diese Weise entstehen lineare Gefüge, fest umrissene Raumgebilde, deren Haltung für die meist heiteren Landschaftsstimmungen allzu hart und fest wäre, wenn ihren scharfen Linien die farbigen Töne nicht lockernd und lösend entgegenwirkten. In farblosen Reproduktionen machen diese Bilder daher in der Tat einen allzu strengen und festen zeichnerischen Eindruck; beim Betrachten der Originale drängt sich jedoch die lineare Konstruktion nicht störend hervor. Das flimmernde Blaugrün der Wellen, die flammenden Sonnenstrahlen und die ruhelos flirrende zarte Buntheit des Himmels lockern die harten Linien auf; selten nur steht im Vordergrund irgendein Objekt infolge des festen Umrisses allzu sachlich und hart im Raum. Aus den linearen Gefügen dieser farbig reich belebten Bilder spricht die leidenschaftliche Lust eines Künstlers am Gestalten, eines Künstlers, dem es nicht darum zu tun ist, irgendein reizendes Frühlingsmotiv reizend abzumalen, sondern dessen schöpferischer Wille darüber hinaus das Landschaftsbild zum Kunstwerk umzuformen sucht. Dieser Drang, ein tiefes Erlebnis von innen heraus machtvoll zu formen, führte Brockhusen allmählich dazu, dramatisch belebte Figurenkompositionen zu schaffen. Vor drei Jahren, nach dem Aufenthalt in Florenz, tauchten die ersten seiner biblischen Darstellungen in der Berliner Secession auf. Italienische Fresken mochten den letzten Anstoß zur Schöpfung dieser Golgathaszenen gegeben haben und zu der „Flucht nach Aegypten“, die durch eine echt Brockhusensche Frühlingslandschaft führt. Sie entstanden aber nicht etwa infolge einer vorübergehenden Stimmung oder rein äußerlich durch italienische Werke veranlaßt; die ausdrucksvolle Gestaltung landschaftlicher Stimmungen führte konsequent zu solchen Schöpfungen hin. Vorläufig wirken diese religiösen Darstellungen noch etwas verkrampft und gewaltsam in der



THEO VON BROCKHUSEN AM SCHWIELOWSEE

Haltung der überschlanken Leiber und das Verhältnis der Figurengruppen zur Landschaft, mit der sie stilistisch nicht recht zusammengehen, bedarf noch des Ausgleichs und der Klärung. Die letzte dieser Kompositionen, eine im Entwurf sehr kühne Abendmahlsdarstellung im Freien, deutet schon darauf hin, daß Brockhusen auf dem Wege ist, auch diese wirren und wilden Formen mit fester Hand zu bändigen und zur selben Ruhe und Klarheit wie in seinen Landschaften zu gelangen.

DER BEGRIFF DES MALERISCHEN

Das Malerische bloß in den Tonflecken zu suchen, scheint mir doch zu einseitig, die charaktervollen, lebenssprühenden Linien der alten Meister gehören auch dazu, sie sind von einer ganz überwältigend malerischen Wirkung. In der Amazonenschlacht von Rubens z. B.

Auch die humoristische Zeichnung muß in einer ernsthaften, von Fall zu Fall erdachten Kunstform gegeben werden und soll auch späteren Generationen noch zeigen, wie wir gelebt und empfunden haben.

TEXT ZUR ZEICHNUNG

Für mich als Zeichner gibt dieser lediglich den Anstoß zur Darstellung von charakteristischen lebendigen Erscheinungen aus dem Leben, was ich für eine Hauptaufgabe aller Zeichnerei und auch Malerei halte. — Der Sinn des Textes muß aber im Bild so klar gegeben sein, daß man ihn auch ruhig weglassen kann.

In der Art, wie wir das Wesen des Humors auffassen, zeigt sich unser Charakter.

Kunstrichtungen entstehen und verschwinden wieder, nur was der Künstler mit Liebe bildet, hat wahren Wert und behält ihn für alle Zeiten.

Es gibt kein Formenrezept für die Schönheit. Wer sie nicht überall in dem unendlich reichen Formenschatz der Schöpfung herausfinden kann, dem ist nicht zu helfen.

Wollte man zugunsten des schönen Farbfleckes die sachlich klare Darstellung vernachlässigen oder gar ausschließen, so müßte z. B. das religiöse Bild und vor allem das Porträt aus der Reihe der Gemälde ganz ausgeschaltet werden. A. Oberländer

KRIEGSBILDERAUSSTELLUNG IN BERLIN

Die Flut der Kriegsbilder ist bereits so angeschwollen, daß man schon lange keinen Ueberblick über das Geschaffene mehr hat und daß man befürchten mußte, die zu erwartenden guten Leistungen könnten im allgemeinen Chaos der Produktion spurlos untergehen. Die *Kriegsbilderausstellung der Königlichen Akademie der Künste* zeigt, daß diese Befürchtungen grundlos gewesen sind. Denn was hier von über 100 deutschen Künstlern gezeigt wird, fesselt zum größten Teil nur durch das Gegenständliche der Darstellung und jene Maler, die die kriegerische Schilderung zum Kunstwerk erhoben haben, waren einem als künstlerische Gestalter des Krieges schon vorher bekannt. Gibt so die sehr umfangreiche Ausstellung nichts wesentlich Neues, so bietet sie immerhin bequeme Gelegenheit, sich mühelos über die verschiedenen Absichten und Möglichkeiten der neueren Kriegsmalerei zu orientieren. Das Hauptkontingent wird von jenen gestellt, die nichts weiter als malende oder zeichnende Kriegsberichterstatter sein wollen. Ihre Bilder wollen noch deutlicher und noch charakteristischer, als es die Photographie vermag, wichtige Momente festhalten und herausarbeiten. Solange sich die Künstler den Ereignissen unterordnen und sich mit derartigen bescheidenen Absichten begnügen, kommen recht instruktive und anschauliche Illustrationen zustande, die man sich gefallen lassen kann. An der Spitze dieser Berichterstatter steht der Düsseldorfer WILHELM SCHREUER, dessen Kriegsbilder hier schon eingehend gewürdigt worden sind. Die leichte und sichere Eleganz seines Vortrags, seine ungemein geschickte Art, Bewegungsmotiv und die Stimmung in der Natur festzuhalten, verblüffen immer wieder. Tiefere Erlebnisse vermittelt Schreuer dem Beschauer freilich nicht. ERICH MATTSCHASS, THEODOR ROCHOLL, KURT ZIEGRA fallen in dieser Gruppe ebenfalls angenehm auf. Der Dresdner RICHARD MÜLLER hält in seiner üblichen scharfen und sorgfältigen Art Städteansichten und Landschaften aus dem Westen fest; der Königsberger OTTO HEICHERT stellt eine große Reihe von Kriegsszenen aus dem Osten aus, die Ansätze zu einer künstlerischen Umformung enthalten. Künstlerische Gestaltungskraft, die sich mit zuverlässiger Treue der Wiedergabe vereint, besitzt LUDWIG DETTMANN im höchsten Maße und so trägt er mit seinen Zeichnungen wie schon bei früherer Gelegenheit auch jetzt wieder den stärksten Erfolg davon. Das konventionelle Schema des Schlachtenbildes von 1870/71 existiert für ihn nicht; mit unverbildetem Auge und empfänglichen offenen Sinnen tritt er an das Erlebnis dieses neuen Krieges heran und aus diesem



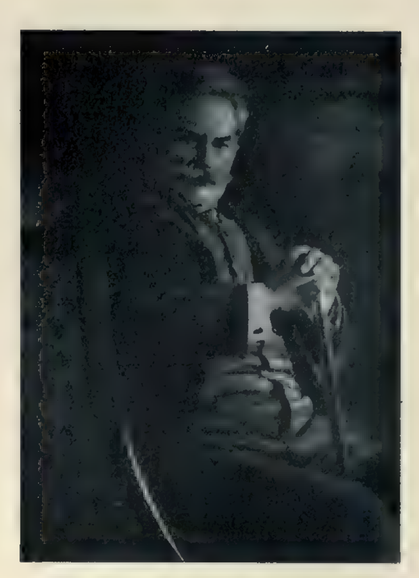
THEO VON BROCKHUSEN — MÄRKISCHE LANDSCHAFT

Erlebnis erwachsen ihm ganz von selbst, ohne daß er nach einem künstlichen Stile suchen muß, neue überzeugende Formen. Das falsche Pathos schlechter Kriegsgemälde ist bei ihm nicht zu finden; auf ihn wirken die Schattenseiten des Krieges am stärksten ein. Pferdekadaver, Gräben, die mit modernden Leichen angefüllt sind, Schlamm und Schmutz, naßkalter Regen, der auf frierende Soldaten herabströmt, Lazarette und Züge von Gefangenen, Fäulnis und Verwesung — das sind die Dinge, die in Dettmanns Bildern packend veranschaulicht sind. Auch dort, wo er Soldaten in der Kirche oder Offiziere beim Studieren der Karten schildert, arrangiert er das Gesehene nicht effektvoll um, sondern läßt die schlicht und tief empfundene Wirklichkeit unmittelbar zu dem Beschauer sprechen. Wie stark dabei die verschiedenartigsten Objekte im Bilde in persönlicher Weise formuliert sind, zeigt ein umfassender Ueberblick über die aufgereihten Bilder: sie sind alle in tiefem dunklem Ton gehalten, aus dem kräftiges Gelb und brennendes Rot herausleuchten. FRITZ ERLER strebt mit heroisch stilisierten Kriegsbildern eine monumentale Historienmalerei an. Er entfernt sich mehr als alle anderen Künstler der Ausstellung vom Boden der Wirklichkeit. Seine Umformungen sind bisweilen leer und theatralisch, zumeist gelingen ihm aber Schöpfungen, die mehr als rein dekorative Gebilde sind und in denen er tatsächlich die angestrebte feierliche und strenge Haltung erreicht. Unaufdringlicher und doch nicht weniger eindrucksvoll sind FERDINAND SPIEGELS feine stilvolle Blätter vom östlichen Kriegsschauplatz, die zu den künstlerisch wertvollsten Schöpfungen der Ausstellung gehören. Von FRITZ RHEIN sieht man eine Reihe von zarten kleinen Skizzen, die der Künstler als Offizier im Felde nebenbei geschaffen hat. Sie sind nicht mit dem Blick des Soldaten, sondern mit dem Auge des Malers gesehen und atmen in ihrer zierlichen und geistreichen Art eine friedliche Stimmung aus. Amüsante Bewegungsmotive, originelle Ausschnitte und duftige Landschaftstimmungen interessierten Fritz Rhein beim Zeichnen und Aquarellieren am meisten. Die mit leichter Hand sicher hingesetzten Skizzen und die guten Offiziersbildnisse, die man jetzt bei verschiedenen Gelegenheiten von dem Künstler sah, deuten darauf hin, daß seine Fähigkeiten während des Krieges reicher und vertiefter geworden sind. Offiziersporträts und Bildnisse und Büsten von berühmten Heerführern sind sonst noch reichlich vertreten, aber nur das Porträt des Admirals von Schroeder von FRANZ EICHHORST hebt sich aus der Menge als besonders gute Malerei heraus.

Eine Ergänzung zu der Akademie-Ausstellung, auf der die Vertreter der modernsten Richtung fehlen, hätte die Ausstellung „Kunst im Kriege" werden können, die in den Räumen des neuen Secessionshauses veranstaltet wird. Wenn sie es nicht geworden ist, so liegt das zum Teil daran, daß hier das Programm allzu weit gesteckt wurde und daß man infolgedessen auf engem Raume nur andeutende Proben geben konnte. Auch hier wäre weniger mehr gewesen. Man sieht Projekte für Genesungs- und Kriegerheime, Entwürfe für Friedhofsanlagen und Denkmäler und dergleichen mehr. Neben originell und doch nicht gesucht wirkenden Entwürfen von österreichischen Künstlern aus dem Kreise der Wiener Werkstätten machen die von AUGUST ENDELL den besten Eindruck. Den guten kunstgewerblichen Kleinarbeiten, die auf den Krieg Bezug nehmen, sind nach bewährtem Rezept abschreckende Gegenbeispiele gegenübergestellt worden. Die Gemälde und graphischen Arbeiten reichen von Künstlern der extremen Richtung wie NOLDE, KIRCHNER und HECKEL bis zu den Vertretern der konventionellen Malerei und ihre Zusammenstellung macht einen recht willkürlichen Eindruck.

PERSONALNACHRICHTEN

MÜNCHEN. Der Verleger und Kunstschriftsteller DR. GEORG HIRTH, der am 28. März nach langjährigem Leiden im 75. Lebensjahre starb, sagte einmal, es habe ihn die Enttäuschung, die er im politischen Leben erfahren mußte, der Kunst in die Arme getrieben. Das scheint, so uneingeschränkt ausgesprochen, nicht recht glaubhaft. Eine so aktive Natur wie Hirth entsagt nicht kampflos, es sei denn, daß ein neues Ziel, dem die Wünsche des Herzens entgegenstreben, verheißungsvoll lockt. Es dürfte viel wahrscheinlicher sein, daß Georg Hirths jugendliche Ausflüge ins Politische eine Verirrung waren, daß die Liebe zur Kunst als das Ursprüngliche und Wesentliche seiner Persönlichkeit gelten muß, daß es also nur eine Heimkehr, nicht eine Entsagung war, als er der Politik den Rücken kehrte und einer auf den mannigfachsten Gebieten der Kunstpflege wirksamen Tätigkeit sich zuwandte. Als Verleger hat Hirth eine Reihe wertvoller Publikationen teils selbst, teils in Verbindung mit ausgezeichneten Kunstgelehrten herausgebracht und damit dem in den siebziger Jahren wieder auflebenden deutschen Kunstgewerbe vielfältige Anregungen gegeben. Sein „Formenschatz", die Neudrucke der Heiligtumsbücher, der Holzschnittwerke von Flötner, Virgil Solis, Jost Ammann, die stattlichen Bände des „Kulturhistorischen Bilderbuchs", „Das deutsche Zimmer", Werke über Porzellan u. a. gehören hierher. Um die Jahrhundertwende erschien dann noch, als Nachzügler dieser Veröffentlichungen, das dreibändige Mappenwerk „Der schöne Mensch", das Hirth ebensosehr aus reiner Freude an der schönen Form förderte als aus Opposition gegen die muckerische Verfehmung des Nackten, die er, der stets ein Todfeind der „virorum obscurorum" war, in seiner leuchtenden Begeisterung niederkämpfen wollte. Dieses mutige und aufrechte Kämpfertum bekundet sich auch in den zahlreichen temperamentvollen und selbständigen Aufsätzen Georg Hirths, die im Laufe der Jahre in den Bänden „Wege zur Kunst", Wege zur Heimat", „Wege zur Freiheit" und „Wege zur Liebe" gesammelt vorgelegt wurden. Die Münchner „Secession", deren Name einem Vorschlag Hirths zu danken ist, hatte in dem kunstbegeisterten Mann einen einflußreichen publizistischen Anwalt, der die Ehrenmitgliedschaft, mit der ihn der Verein auszeichnete, im reichsten Maße verdient hatte. In ganz besonderem Grade gewann Hirth Einfluß auf die Belebung der künstlerischen Bestrebungen in München, als er vom 1. Januar 1896 an seine illustrierte Wochenschrift „Jugend" erscheinen ließ. Um die „Jugend" sammelte sich ein Kreis hochbegabter Mitarbeiter, besonders das Fähnlein der „Scholle" und die Leute aus dem Geniekasten der Höcker-Schule, und wenn die Erler, Püttner, Eichler, Münzer, Feldbauer, Rieth, Georgi, Jank, Julius Diez, Wilke, Weisgerber u. a. für ihre Kunst den Weg in die weiteste Oeffentlichkeit fanden und ihre Namen im besten Sinn volkstümlich wurden, so danken sie das kaum weniger als ihrem Ingenium der Pionierarbeit, die Hirths „Jugend" für sie geleistet. Im letzten Jahrfünft seines Lebens



Dr. GEORG HIRTH, † 28. März

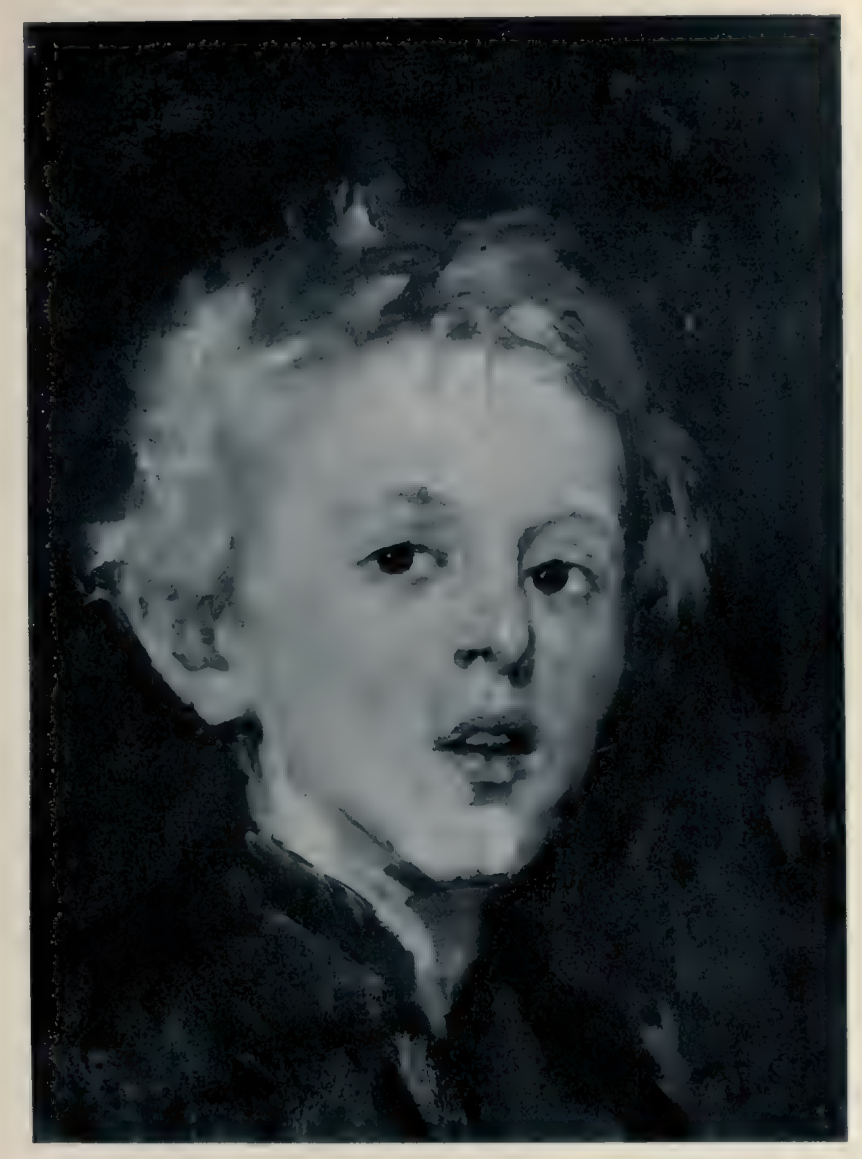
wandte sich Hirth chemisch-medizinischen Studien zu, aber sein Interesse an dem Gedeihen der bildenden Künste und besonders an der Vormachtstellung Münchens im deutschen Kunstleben erlahmte nicht. Und so geschieht sein Ausscheiden aus dem Münchner Kunstleben nicht ohne nachhaltige Wirkung, die Lücke, die sein Tod reißt, wird für das Münchner Kunstleben und für die Münchner Künstlerschaft stets empfindbar sein.

Franz Marc †. Im März fiel im Westen der Münchner Maler Franz Marc, dessen Persönlichkeit für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei insoferne Bedeutung hat, als er einer der begeisterten, aber irregeleiteten und aussichtslosen Vorkämpfer für eine neudeutsche Monumentalmalerei war, einer der bewußten, allzu bewußten Theoretiker eines „neuen Stils". Franz Marc, der in der Mitte der dreißiger Jahre stand, war der Sohn eines bekannten Münchener Malers konservativster Richtung; seine eigene Kunst indessen entfernte sich bald weit von all dem, was konservativ ist und was man an Akademien lernen kann. Im Jahre 1909 trat Franz Marc mit einer umfangreichen Kollektion vor die Münchener Kunstfreunde (Ausstellung in Brakls Moderner Kunsthandlung). Akte, Landschaften und Tierstücke wiesen einen eigenwilligen Zug auf, der auf die Reformation der farbigen Wirkung hinzielte. Richard Hamann meint gelegentlich Franz Marcs, den er mit Pechstein zusammen nennt, sein Ziel sei gewesen, „die Farbe selbständig zu machen, indem die Flächen wieder nur Gedanken an Figuren enthalten und zu selbständigen Farbträgern werden". Die Farbe, die Marc namentlich in seinen späteren Gemälden in die Erscheinung treten ließ, erinnert in ihrer Wirkung an altertümliches Hüttenglas von höchster Transparenz, sie schreit, ist grell und plakatmäßig-breit hingestrichen. Im Spätjahr 1910 war Marcs Entwicklung nach diesem Ziel hin insofern an einer entscheidenden Wendung angelangt, als er durch die gemeinsam mit Kandinsky betätigte Gründung der Künstlervereinigung „Der blaue Reiter" sich das Podium für eine von äußeren Hemmungen und Jurysprüchen völlig unabhängige Propagierung seiner künstlerischen Ideen zu schaffen vermocht hatte. Was Marc im Rahmen dieser Vereinigung zeigte, das waren weniger Bilder schlechthin als gemalte Programme und Prophezeiungen — und da Marc eine Natur des Widerspruchs war, so mußte ihn jeder Protest gegen die Malerei dieser Art nur zu einer schärferen Zuspitzung und Ueberspitzung der Erscheinungsform seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses aufstacheln. Was Marc fehlte, das war die schöne Unbefangenheit, das sorglose Spiel der Kräfte, das felsenfeste Vertrauen in die Empfindung. Er spintisierte zu viel, stellte alles auf Theorien, war voreingenommen und verfiel in Manier. Daß er es ehrlich meinte — wie sein gleichfalls in diesem Krieg gefallener Freund und Schüler August Macke —, steht außer Zweifel; der Spott, mit dem seine Kunst verfolgt wurde, war unverdient, es war nur Bedauern am Platze, daß in ihm eine hochbegabte Persönlichkeit sich in unfruchtbaren Experimenten selbst zerstörte. G. J. W.

Rees. Ernst Isselmann †. Der Tod Isselmanns bedeutet für die rheinische Malerei einen schweren Verlust. In Rees, einer kleinen Stadt am Niederrhein, wo er lange Jahre einsam und zurückgezogen lebte, erwarb er in schwerem Ringen mit den künstlerischen Problemen die Fähigkeit, das Wesen der niederrheinischen Landschaft zu erfassen und zu gestalten. Ein Stück der niederrheinischen Natur gewann in den Landschaften Isselmanns sinnliches Leben. Nachdem er in seinen niederrheinischen Arbeiten die Uebereinstimmung des Stimmungsgehaltes der Landschaft und der Kunstform erreicht hatte, drängte es ihn zur Lösung neuer künstlerischer Fragen. Ein kurzer Aufenthalt in Berlin wies ihm neue Wege, ohne seine Eigenart zu verwischen. Ein straffer Aufbau und eine größere Geschlossenheit der Wirkung aus einer bewußten Formvereinfachung, aus einer gedrängten Sammlung ausdrucksstarker Bewegung wird ihm zu eigen. Die Formzusammenfassung ist jetzt durch Betonung des Flächencharakters verstärkt. Eine malerische Aufteilung der Fläche durch betonte Farbeinheiten und durch die rhythmische Verknüpfung der Einzeldinge steigert das Eigenleben der Farbe zu höchstem Ausdruck stets so, daß die vereinfachten Formen, die Bäume, Menschen, Häuser, die bewegten Körper, die Wellen des Wassers, die Leiber der Badenden mit den Formen und Farben der Natur in inniger Beziehung bleiben, ohne daß dabei die Uebersetzung der Wirklichkeitsformen in reine dekorative Linienzüge und abgeleitete Formeneinheiten erstrebt wird.

Diese Durchgeistigung der Darstellungsmittel und die seelische Vertiefung des Ausdrucks verwertete Isselmann in seinen letzten niederrheinischen Landschaften ebenso wie in Industriebildern und Bildnissen. Sie sind größer in dem Formzusammenschluß, stärker in der vereinheitlichenden Massenwirkung. Sie sind ausdruckstiefer in der Liniensprache und kraftvoller in der farbigen Gestaltung. Glut und Leuchtkraft der Farbe ist gesteigert; die Ausdrucksgestaltung nur aus dem Notwendigen, der Wesenheit der Dinge, geschaffen. L.

Gestorben in Berlin die Gattin und Schülerin von Prof. Wilhelm Trübner: Alice Trübner, geb. Auerbach, 1875 in Bradford in England geboren. Sie war eine talentvolle Stilleben- und Landschaftsmalerin, die, trotzdem sie aus der Schule ihres Gatten hervorgegangen war, doch in jeder Hinsicht ihre künstlerische Selbständigkeit und Eigenart jederzeit zu wahren wußte. K.



PHILIPP HELMER KNABENKOPF (1882)
Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München

PHILIPP HELMER

Philipp Helmer ist ein Nachzügler jener spät „Entdeckten", die, von der offiziellen Kunstwertung verkannt, übersehen, auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung 1906 als völlig Neue vor uns hintraten. Das überraschende Resultat jener Ausstellung war, daß wir erkannten: nicht jene vielgenannten und übermäßig gefeierten Karton- und Historienmaler waren die Träger der malerischen Entwicklung im neunzehnten Jahrhundert, sondern die andern, die Stillen, hier erst in die Erscheinung Tretenden, die, weit entfernt von aller Stofflichkeit, von allen Haupt- und Staatsaktionen, in ihren Bildern nur der rein malerischen Idee Ventile schufen. Da stellte sich besonders eine Münchner Gruppe vor, der Kreis, der sich um Wilhelm Leibl in den Jahren 1866—1869 und dann wieder vom Jahre 1871—1873 sammelte. Die nunmehr bewirkte Wertschätzung dieses Kreises hat freilich auch ihre Bedenklichkeiten. Denn stößt man seitdem auf

irgendein gutes älteres Münchner Bild, besonders auf ein tonig gemaltes Porträt von schlagender Charakteristik, so ist man sofort zur Hand, es irgendwie mit Leibl in Zusammenhang zu bringen. Damit verkleinert man den Reichtum an selbverstorbenen Maler Philipp Helmer mit einer großen Kollektivausstellung vorstellte, da knüpfte man — ähnlich wie es Meier-Gräfe in der neuen Auflage seiner Entwicklungsgeschichte tat — an ein Porträt von Helmers Hand, einen Herrn Clemens v. Sicherer



PHILIPP HELMER FASSADE DES ASAMHAUSES IN MÜNCHEN (1877)

Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München

ständigen Erscheinungen und zentralen Persönlichkeiten in der Münchner Kunst, denn es gab ganz gewiß auch außerhalb Leibls Kreis schöpferische Künstler, die der Münchner Malerei neue Wege wiesen.

Als kürzlich Herr Thannhauser in seiner „Modernen Galerie" in München den 1912 darstellend, an: das gleiche Modell hatte im Jahre 1866 Leibl porträtiert; Helmers Sicherer-Bildnis entstand zehn Jahre später, aber man glaubte dem wenig Bekannten einen besonderen Dienst zu erweisen, wenn man ihn auf diesem langen Weg mit Leibl zusammenbrachte.



PHILIPP HELMER ALTMÜNCHENER STRASSENWINKEL (1875)

Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München

Indessen hat Helmer mit Ausnahme ganz allgemeiner Züge, die Zeit und lokale Tradition bewirkten, mit Leibl so gut wie nichts zu tun. Er gehört auch schon einer akademischen Generation nach Leibl an. Helmer ist ganz selbständig. Der Lindenschmit-Schule dankt er kaum mehr als das Technische. Dagegen hat ihn die harte Schule des Lebens viel gelehrt, hat ihn selbst hart gemacht. Er mußte viel kopieren, des leidigen Verdienens wegen, und leider nicht nur alte Kunstwerke, sondern auch sogenannte „moderne Meister", deren Bilder wegen der Anekdote, die sie erzählen, „gesucht" waren, Kitschsachen, die künstlerisch weit unter dem standen, was Helmer selbst konnte, wollte und — nicht malen durfte. Endlich floh er aufs Land. Die stille, einsame Landschaft des Dachauer Mooses hatte ihn gelockt. Olching und Esting bei München wurden die Stationen seiner malerischen Entwicklung. Er lebte wie ein Bauer unter Bauern, zwanglos, und malte, was er wollte. Es liegt nahe, zu vermuten, er sei im Moos ganz Landschafter geworden. Das war aber nicht der Fall. Vielmehr lockten ihn die Stuben. Verräuchertes Mauerwerk in dämmerigen Küchen, ursprünglich bunte, aber von der Patina der Jahrzehnte tonig zusammengestimmte Schlafstuben in Bauernhäusern, Ofenecken, Werkstätten, Herrgottswinkel. Seine Landschaften von einer etwas undisziplinierten hellen Buntheit malte er erst, als ihm der Pleinairismus der Uhde- und Herterich-Zeit das gute Rezept verdarb: da wollte er einen Flug mitmachen, der seinem Wesen nicht entsprach, für den ihm, der zur Generation der siebziger Jahre gehörte, die inneren Voraussetzungen fehlten. So ergibt es sich ganz natürlich, daß Helmers beste, stärkste Werke unter den in den Jahren 1875 bis 1882 entstandenen zu suchen sind. Trotzdem verirrte sich auch in sein spätes Werk und Schaffen manches feine Stück, das von der starken Kunst Helmers Zeugnis ablegt; so etwa das blumenbekränzte Mädchen von 1900 und das gleichzeitige Blütenstilleben, eine Gelegenheitsarbeit, ein Hochzeitsgeschenk an den Lehrer von Esting.

Die beste Leistung scheint Helmer mit dem ganz hell und locker gemalten, mit breiten und weichen Pinselhieben hingesetzten Knabenkopf von 1882 gelungen zu sein. Was bei seinen Bildnissen und Studienköpfen der siebziger Jahre noch fest und gebunden erscheint, ist hier vergeistigt, in die Sphäre des Schwebenden, Unwirklichen, Rein-Malerischen hineingesteigert. In der „Fassade des Asam-Hauses", in dem „Atelier-Innern", dem Altmünchner Straßenwinkel mit Brücke und Bäumen grüße ich ähnliche Höhepunkte von Helmers Kunst, die — auch außerhalb des Zusammenhangs mit Leibl — von der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen im Münchner Kunstleben der siebziger und achtziger Jahre zeugt und darüber hinaus die Kenntnis einer um ihrer selbst willen interessanten und liebenswerten künstlerischen Persönlichkeit vermittelt.



PHILIPP HELMER STILLEBEN (1899)
Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München



DAS NEUE WINTERTHURER MUSEUM, ERBAUT VON DEN ARCHITEKTEN RITTMEYER UND FURRER, WINTERTHUR
IM TYMPANON DIE „SAERIN“ VON HERMANN HALLER

DAS NEUE WINTERTHURER MUSEUM

Von STEFAN MARKUS

Die kleine schweizerische Stadt Winterthur hat sich ein Museum angeschafft, mit dem jede Großstadt Ehre einlegen könnte. Fünf Viertel Millionen hat der Prachtbau gekostet. Dazu haben einheimische Kunstfreunde nicht weniger als 750 000 Franken beigesteuert! Die Hauptdonatoren Dr. Theodor Reinhart (170 000 Franken) und Dr. Imhoof-Blumer (100 000 Franken) verdienen es, auch in Deutschland genannt zu werden. Dem hochherzigen Eingreifen des ersteren vor allem ist es zu verdanken, wenn das Gebäude trotz des Krieges in seinem ganzen Umfang fertiggestellt und — nach vierjähriger Vorbereitung und dreijähriger Bauzeit — am 2. Januar dieses Jahres der Oeffentlichkeit übergeben werden konnte. Der Tag gestaltete sich zu einem Freuden- und Ehrentag der kleinen Industriestadt, in der trotz und neben den vielen Fabriken so viel künstlerisches Interesse sich manifestiert. Ihr Stolz darf um so größer sein, als das neugeweihte Haus ein Werk der tüchtigen Winterthurer Architekten Rittmeyer und Furrer ist, die aus zwei Wettbewerben als Sieger hervorgegangen sind. Ihr Projekt hat im Laufe der Zeit, in erster Linie unter Einwirkung der aus den Professoren Gull (Zürich) und Moser (Karlsruhe) und Gabriel von Seidl (München) bestehenden Expertenkommission, freilich erhebliche Modifikationen erfahren müssen. „Im mauerumschlossenen, stillen Künstlerheim Seidls fiel der letzte Spruch über die Ausgestaltung unseres Museums“, berichtete Baukommissionspräsident A. Isler in seiner Einweihungsrede; Seidl, der infolge einer Verschlimmerung seines Zustandes auf einen dritten Gang nach Winterthur hatte verzichten müssen, „wurde während der Sitzung von einer Ohnmacht befallen; er war schon mit einem Fuß im Grabe“ . . . Oberster Lehrmeister für alle Beteiligten war aber Lichtwark. So entstand ein Bau, der bei allen repräsentativen und rein künstlerischen Qualitäten in nichts die zeitgemäße praktische Hauptforderung der Zweckmäßigkeit außer acht läßt. Alle Errungen-



ANTON GRAFF-SAAL IM NEUEN WINTERTHURER MUSEUM

schaften neuzeitlicher Museumsarchitektur und Raumkunst fanden hier ihre wohlkalkulierte Realisierung. Von der neutralen Wandbespannung der Ausstellungsräume und dem bequemen Auswechslungssystem des Graphischen Kabinettes bis hinauf zur sogenannten Laternenbelichtung, von der Anordnung und Gestaltung der Säle bis zur Placierung der Kunstwerke. Ueber die besonderen Schwierigkeiten, die sich dabei aus der Notwendigkeit der Unterbringung der städtischen wissenschaftlichen Sammlungen und der Stadtbibliothek im selben Gebäude — ein ausschließliches Kunsthaus kann sich Winterthur noch nicht leisten und hat es auch noch nicht nötig — ergaben, wollen wir hier nicht reden. Um so weniger, als sie in einer Weise überwunden worden sind, die in ihrer selbstverständlichen Ungezwungenheit einen Gedanken an bestandene Schwierigkeiten nicht aufkommen läßt . . . Als Ganzes wie im Detail macht das Museum, im Gegenteil, einen durchwegs harmonischen und einheitlichen Eindruck. Auf eine symmetrische Anlage mußte aus verschiedenen Gründen verzichtet werden. Die Hauptfassade erscheint gebrochen. Auch sind die beiden Flügel in Länge und Einzelheiten voneinander verschieden. Immerhin ist der architektonische Charakter so weit durchgebildet und gewahrt, daß der Eindruck des Monumentalen sich einstellt. Imposant ist vor allem das Hauptportal mit seinen jonischen Säulen, Kapitälen und Giebeln, in deren Tympanon eine beschwingte Säerin Hermann Hallers „den Samen des Schönen und Wahren in die Furchen der Zeit“ aussät. Die Hauptnote des Innern ist stilvolle Seriosität, Vornehmheit und Harmonie. Ein prachtvolles, marmornes Treppenhaus mit malerischen Ausblicken und Perspektiven verbindet Erdgeschoß mit erstem Stock, wo die permanenten Sammlungen und die Leihgaben untergebracht sind, während der Saal für die temporären Ausstellungen im Erdgeschoß placiert ist. Massive Nußbaumtüren verstärken den ernsten Charakter. Vorbildlich in seiner wohnlichen Schönheit wirkt das wundervoll ausgestattete Sitzungszimmer des Kunstvereins. Unter den fluchtartig angeordneten Ausstellungsräumen gebührt dem unvergleichlich schönen Anton Graff-Saal die Palme. „Ein Kabinett von solcher Geschlossenheit der

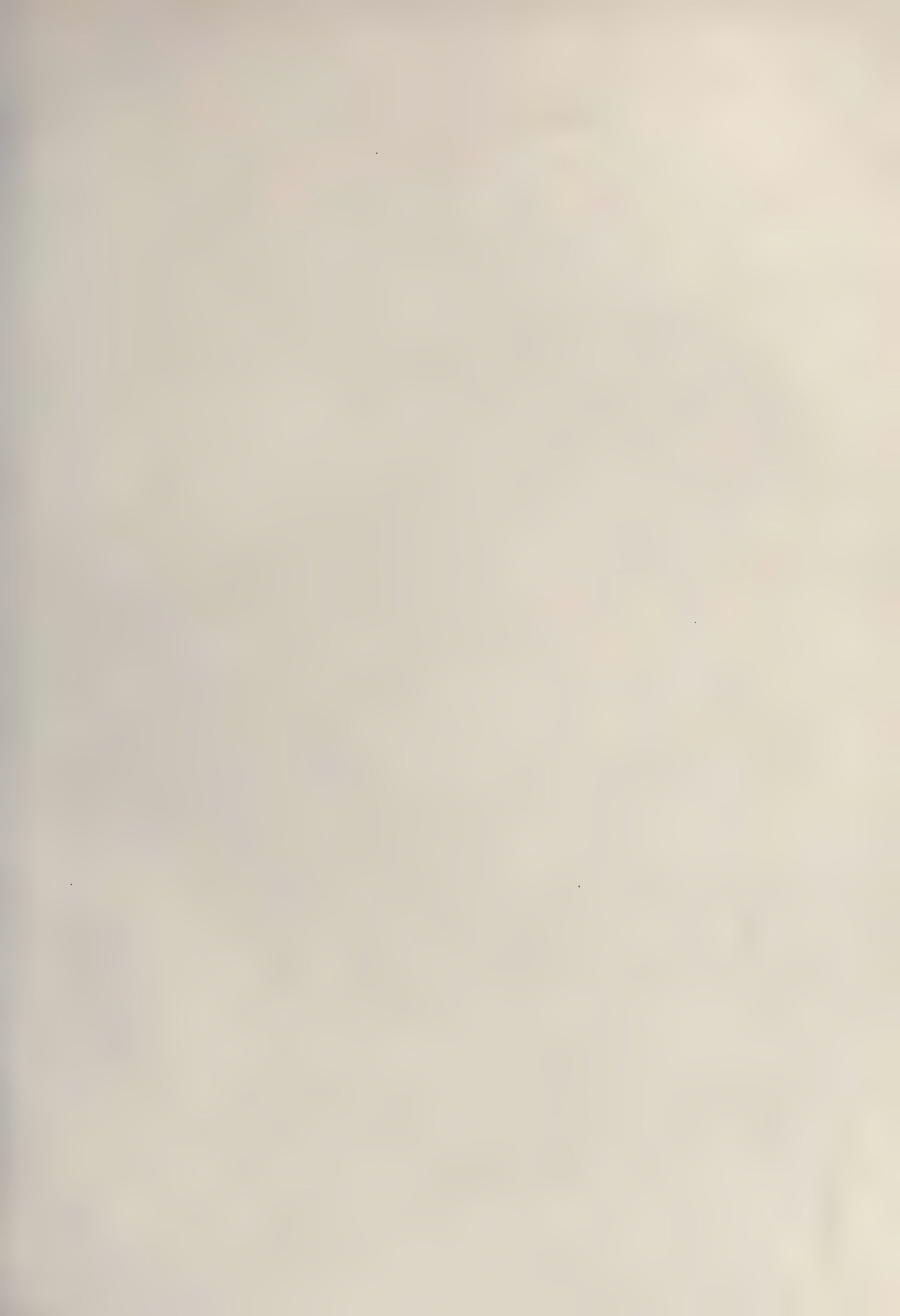


DER GROSSE REINHART-SAAL IM WINTERTHURER MUSEUM MIT DEN BILDERN KARL HOFERS UND DEN PLASTIKEN HERMANN HALLERS

Kunst wird unter allen Umständen (für den Betrachter) eine Erholung bedeuten", urteilte der aus München zur Einweihung herbeigeeilte Winterthurer Heinrich Wölfflin in seiner geistvollen Rede über diesen Saal, in dem nicht weniger als 24 Meisterwerke des berühmten Winterthurer Bildnismalers beisammen hängen. In nicht bloß künstlerischer Beziehung interessant ist der anschließende Winterthurer Saal mit seinen Werken alter und neuer Schweizer. Aus ihm gelangt man in den Großen Saal, darin respektable Bilder älterer und jüngerer eidgenössischer Maler Aufnahme gefunden haben, u. a. solche von Steffan, Weckesser, Ritter, Stäbli, Koller, Burnand, Hodler und Würtenberger, und in den Kleinen Saal, darin die in Winterthurer Privatsammlungen glänzend vertretene französische Malerei in einer auserwählten Kollektion von Depositen den Besucher fesselt. Da finden sich vollwertige Proben von Bonnard, Lautrec, Manguin, Puys, Redon, Renoir, Roussel, Vuillard und den ihnen verwandten Schweizern Blanchet, Montag und Valloton. Und in der Mitte des Saales hat Rodins „Age d'airain" Aufstellung gefunden. Schon von weitem aber lockt den Museumsbesucher der mächtig lebendige Große Reinhart-Saal mit der zweifellos umfassendsten und wertvollsten Karl Hofer-Sammlung, die existiert, und herrlichen Statuen und Büsten Hermann Hallers. Farbe und Rhythmus reden in diesem Saale eine eindringliche Sprache. Der Kleine Reinhart-Saal enthält gleich ihm Leihgaben des großen Winterthurer Kunstfreundes: beachtenswerte Bilder französischer und schweizerischer Malerei. Erwähnt sei noch das schöne Graphische Kabinett. In Vestibül und Treppenhaus tragen Kopien nach klassischen Werken und Böcklin, ältere Porträts, Sandreuters „Malerei und Inspiration" und vor allem die beiden großen Fenster mit den alten Glasmalereien zur Erhöhung der dekorativen Wirkung bei. Alles in allem ein Kunsttempel, den sich kein kunstfreundlicher Besucher der Ostschweiz entgehen lassen wird, soll und darf! — —



TREPPENHAUS IM NEUEN WINTERTHURER MUSEUM





THEODOR HAGEN — ERNTEZEIT

Im Besitz der Galerie Karl Haberstock, Berlin



TH. HAGEN — SOMMERTAG

Im Besitz der Kunsthalle, Hamburg

THEODOR HAGEN

Von Edwin Redslob

Als Großherzog Karl Alexander im Jahre 1860 in Weimar eine Kunstschule begründete, tat er es nicht, weil er die landschaftlichen Reize seines Landes für ein geeignetes Feld künstlerischer Darstellung hielt. Ihm war die neue Akademie eine Art Treibhaus, in dem die Maler die Anregungen, die sie sich auf ihren Sommerreisen in fernen Ländern geholt, sorgsam aufziehen sollten, um ihre Studien zu inhaltlich bedeutungsvollen Kompositionen zu verwerten. Prellers Odysseelandschaften, die der Fürst zum Mittelpunkt des von ihm erbauten Museums erhob, sind die klassischen Zeugen der Kunstrichtung, die der Enkel Karl Augusts entsprechend den literarischen Traditionen seiner Residenz zu fördern gedachte.

Schüler Prellers, wie Karl Hummel und Kanoldt, folgten diesen Anforderungen; auch die Alpenlandschaften des ersten Direktors der neuen Lehrstätte, des Grafen Stanislaus von Kalckreuth, trugen der Freude der Zeit am gegenständlich ansprechenden Vorwurf durchaus Rechnung, und selbst in den holsteinischen Bildern des Blechen-Schülers Max Schmidt, dem die Landschaftsklasse anvertraut war, blieb die inhaltlich ansprechende Note betont.

Daß nebenher, der Tradition der Weimarer Radierer Kraus und Holdermann entsprechend, in Preller wie in Hummel das Bestreben lebendig blieb, die heimische Landschaft zu pflegen, und daß die Jüngeren gerade diesem Beispiel zu folgen begannen, schien für den Lehrplan der Kunstschule, deren Gründung Preller übrigens ferne stand, ohne jede Bedeutung.

Als daher Kalckreuth im Jahre 1871 als Nachfolger Max Schmidts THEODOR HAGEN vorschlug, empfahl den damals erst 29jährigen Maler (geb. am 24. Mai 1842 zu Düsseldorf) wohl in erster Linie, daß er auf der Akademie seiner Vaterstadt im Sinne der Achenbachs, von denen Oswald sein Lehrer war, historisch und geographisch fesselnde Werke geschaffen hatte. Alte Winkel im Lahntal, in der Eifel und am Niederrhein hatten ihm stimmungsvolle Motive gegeben, zu denen sich in letzter Zeit eine Reihe von Alpenlandschaften gesellt hatte. Der Großherzog ging daher gern auf Kalckreuths Vorschlag ein, und als sich Karlsruhe gleichzeitig um den Künstler bemühte, stellte er ihn mit kühnem Entschluß lebenslänglich an, einerlei, wie viele Jahre er den Unterricht der Landschaftsklasse leiten wolle.

Aber Hagens künstlerische Persönlichkeit war doch anders, als man erwartet hatte: seine Kunst kam wohl von den Achenbachs her, aber er strebte fort von der Atelier-Komposition, deren Gefahren ihm wohl gerade Prellers Spätwerke deutlich veranschaulichen mochten; er suchte, wie mit ihm die Besten seiner Generation, vor der Wirklichkeit selbst nach neuen Gesetzen.

Die Bedeutung des Lichtes, der er nachging, ließ sich überall vor der freien Natur erfassen, und so geschah das für Karl Alexander völlig Unerwartete: die harmlose Landschaft um Weimar, diese gleichgereihte Fülle der Felder, die sich von Hügel zu Hügel schwingen, diese flachen Talsenkungen, in denen karges Gebüsch den gewundenen Lauf der Bäche begleitet, diese völlig im Zeichen der Landwirtschaft stehende Gegend, der Scheunen, Schober und Erntehaufen das Gepräge geben, diese Straßen der Dörfer, die sich ohne Uebergang ins Feld verlieren: gerade diese Dinge taten es dem jungen Meister an, der nicht einmal — wie etwa der Bauern-



TH. HAGEN — WALDSCHLAG

Im Besitz des Erfurter Museums



TH. HAGEN — DORFSTRASSE BEI WEIMAR

Im Besitz der Galerie Karl Haberstock, Berlin



TH. HAGEN — HÜGELLANDSCHAFT

Im Besitz der Galerie Karl Haberstock, Berlin

TH. HAGEN

FELDWEG

Im Besitz des Erfurter Museums



TH. HAGEN — SOMMER IM HÜGELLAND

Im Besitz der Galerie Karl Haberstock, Berlin

sohn Karl Buchholz — aus Thüringen stammte. Und er fand Genossen. Ein Schüler Schmidts, Ludwig von Gleichen-Rußwurm, geboren noch vier Jahre vor Goethes Tode, in dem der Großherzog den Enkel Schillers verehrte, und mit ihm der in späten Jahren noch zum Maler umgesattelte Major Riedel, der Hagens Schwiegervater werden sollte — beide schlossen sich dem Jüngeren wie einem Lehrer an. Die Freundschaft mit dem Sohn des Grafen Kalckreuth (geb. 1855) vertiefte dieses Streben, ereignisvolle Ausstellungen der Meister von Barbizon und eine Reise Hagens und Gleichens nach Holland gaben dem Wunsche, nun auch den Reiz der heimischen Landschaft zu verkünden, innere Vertiefung.

Dieser Bruch mit der literarischen Tradition innerhalb der Malerei, der zugleich den braunen Stubenton der historischen Landschaftskunst beseitigte und die schimmernd hellen Farben des freien Lichtes eroberte, vollzog sich in Weimar still und unauffällig. Karl Alexander war zu vornehm, um diese Männer, die er menschlich hoch stellte, in ihrem Streben aufzuhalten — ja er förderte sie, wie er nur konnte.

Zwar, wenn er in Gleichens Atelier kam, mit ihm von alten Zeiten zu plaudern, setzte ihn der Maler ausdrücklich so, daß er die Rübenfelder und Heuschober nicht zu sehen brauchte. Und zu Hagen äußerte er sich gelegentlich eines Besuches in dessen Werkstatt, er begreife nicht, was er an seinem Lande schön fände, er solle doch nach Italien fahren, da wäre das geeignete Feld für einen Landschaftsmaler. Und er setzte hinzu, daß seine Vorfahren sich auch ein schöneres Land hätten aussuchen können.

Aber dessen ungeachtet und zum Trotz gegen die Verständnislosigkeit bei den Bewohnern Weimars griff die realistische Richtung immer mehr um sich. Neben Hagen und Gleichen malte Brendel (geb. 1827) seine Tierbilder, Linnig ging sogar mit der Kupferplatte ins Freie, Max Liebermann nahm sich Weimarer



TH. HAGEN — HAFENBILD VON HAMBURG



TH. HAGEN — FELDER BEI GRUNSTEDT

Im Besitz des Museums in Weimar

Waschfrauen als Modelle zu seinen Gänserupferinnen, und die Schüler der Großherzoglichen Akademie saßen vor Dorfstraßen und Kartoffelfeldern.

Dennoch dachte Hagen nicht daran — was seinen Namen vielleicht schneller bekannt gemacht hätte — seinen Schülern eine bestimmte Eigenart aufzuprägen. Er wollte ein Vermittler zwischen dem Lernenden und der Natur sein, das Eigene, das künstlerisch Freie, was etwa einer in sich trug, ließ er unberührt. Es galt als ein gutes Zeichen, wenn sich Hagen mit einem Schüler nur wenig abgab. So verstand er es, die Weimarer Hochschule vor dem lehrhaft beengenden Akademiegeist, den Preller ihr prophezeit hatte, zu bewahren und statt einer bestimmten Richtung lieber einzelne Talente auszubilden. Es seien als Beispiel nur die Namen Feddersen, Schennis, Peter Paul Müller und Paul Baum genannt. Nur auf einem Gebiet hat Hagen, lehrend und anregend, Schule gemacht: er hat die Thüringer Landschaftsmalerei vom Vedutenhaften, das ihr aus den Zeiten der Kupferstiche noch anhaftete, befreit und so einer Reihe von Meistern die Bahn geebnet, die ihm und Gleichen-Rußwurm folgen. Unter den vielen Namen sind hervorzuheben: Buchholz, Weichberger, Rohlfs, Arp, Merker, Fröhlich, Lambrecht und Olbricht.

Die Hauptlehre aber ward den Jüngeren sein Schaffen selbst. Ehrlich und freudig saß er vor der Natur und suchte das Leben des Lichts zu erfassen, das über Farben und Flächen spielt. Er drängt das vor ihm liegende Motiv nicht zusammen — im Gegenteil: die bewegte freie Weite, die den Hügeln zwischen Weimar, Blankenhain und Erfurt ihre Heiterkeit gibt, sucht er zu fassen, indem er die Linien gleichsam über das Bild hinausschwingen läßt. Er gibt nicht jenen Berg, jene Kette von Gebüsch, jenes Feld —: er stellt uns mitten hinein in ein lebendes Tal, das über den Bildrand hinaus in die Weite greift und gibt uns das Gefühl unbegrenzter Ausdehnung. So ist er der Meister der Thüringer Hügellandschaft geworden.

Das große Kornfeld zur Erntezeit mit dem Blick vom Tal des Lottebaches zum Hang des Ettersberges ist ein glänzendes Beispiel für Hagens Großräumigkeit (Abb. geg. S. 325).

Man fühlt, wie das Licht im Spiel der Wolkenmassen über die Hänge gleitet; Linienzug und Beleuchtung entsprechen dem regen Wechsel, welcher diesem Gelände seinen besonderen Reiz verleiht. Dem Erfassen des Momentanen verwandt ist Hagens Verständnis für die Eigenart der Jahreszeit, die den Farben erst das Gepräge gibt. Denn die Thüringer Landschaft ist nicht bestimmt und sicher an Form und Umriß wie ein Felsenstück der Dolomiten — sie lebt in der Beleuchtung, in der Feuchtigkeit oder Trockenheit der Luft — sie ist wie ein Spiel in Regen, Sonne, Kälte und Wind. Das Hingegebene, Zarte, was in der Umgebung Weimars liegt, hat Hagen mit feinen Nerven erfaßt. Er strebt nach einem bestimmten, wie er ihn nennt, „blonden" Ton, der zur Zeit der abgeernteten Felder über den Hügeln liegt, er gibt dabei die Farben dünn und flüssig, daß man den Schimmer der Leinwand empfindet. Er läßt fühlen, wie feucht und duftend die Erde ist und wie die erste Frühjahrssonne einen feinen Schimmer über die Schollen legt. Zu diesem blonden Ton gesellt sich ein ganz bestimmtes, duftiges Grün, an dem man seine Bilder sofort erkennt.

Neben diesem Reiz zarter und flüssiger Farben, die er besonders in den Tälern um Grunstedt findet, locken ihn stärkere Töne. Das klingende Blau der Ilm gibt er im Spiel mit dem Spiegelbild sommerlich heißen Laubwerks oder im reichen Glanz des Herbstes. Er versenkt sich in die Tiefe des Waldes und findet eine Musik aus tönendem Grün. Daneben zeigt sich aber auch hier seine Vorliebe für die sorgsame Beobachtung des Erdbodens mit seiner heimlichen Fülle an Farben, und er gibt in einer Reihe meist in den Bergen um Blankenhain entstandener Bilder die Lichtung des Waldes, auf deren gerodeter Fläche Lila, Rot und Gelb in überraschender Fülle spielen.

Er hat — wie Uhde — auch den Garten gemalt und die Reflexe des Sonnenlichtes auf schwankenden Zweigen, er hat die Dämmerung unter den Bäumen zu erfassen gesucht und so immer wieder die Allee von Weimar nach Belvedere studiert. Er hat Dörfer dargestellt, und zwar, in Bildern wie in Radierungen, mit Vorliebe den Ausgang des Ortes, wo die Straße schon in die freie Landschaft läuft; er hat derartige Uebergänge räumlich bestimmter Gebilde in die freie Luft auch in den Landschaften erfaßt, deren Motiv ihm das neben Goethes Garten gelegene „Horn" mit seinen Kiefern und Birken gab. Lichtwark, der die eigenartige Stellung Hagens zwischen



TH. HAGEN — IM WEIMARER PARK

Im Besitz der Galerie Karl Haberstock, Berlin

Liebermann und Kalckreuth verstand, hat den Maler auch für die Hamburger Kunsthalle gewollt und ihn mit seiner Staffelei vor den vielleicht schönsten Hafen der Welt gestellt. Hier hat Hagen den Hauptwert nicht auf die Schiffe gelegt und auf die Staffage des Hafens. Entsprechend seiner Vorliebe für die Darstellung der Erdoberfläche in ihrer räumlichen Wirkung und heimlichen Farbenfülle hat er es verstanden, den Wasserspiegel selbst zum wichtigsten Motiv zu machen. Er zeigt auch dabei, wer neben den Anregungen, die er von Gleichalterigen und Jüngeren gerne annahm, sein eigentlicher Lehrmeister ist: die Thüringer Hügellandschaft mit ihrem mannigfach bewegten Gelände.

So steht sein Bild abgerundet vor unseren Augen: aus der Tradition Düsseldorfs, zu der sich durch Weimar und die Beziehungen der Familie seiner Gattin auch die Tradition Goethes und Schillers gesellt, aus dieser Tradition ringt er sich durch zu dem freien Schüler der Natur, der in seiner bescheidenen, zarten Art, ohne viel Aufhebens darum zu machen, gleichen Schritt mit Meistern wie Uhde, Liebermann und Kalckreuth zu halten vermochte. Für 45 Jahre bedeutet er nun schon den wichtigsten Vertreter der Weimarer Kunstschule, an die ihn das Vertrauen ihres Begründers im Jahre 1871 berief.

HUGO LEDERERS MERKUR-BRUNNEN IN FRANKFURT A. M.

Es gibt Städte, die nicht nur Brunnen besitzen, sondern eine eigene Brunnenkunst. Bern etwa hat eine solche künstlerische Tradition in seinen Brunnen, und die Physiognomie der Stadt wird zu einem nicht geringen Teile durch diese bestimmt. Auch Frankfurt hat alte Brunnenkultur, und es würde sich lohnen, einmal die Frankfurter Brunnen im Zusammenhang darzustellen. Die Kenntnis der großen Kunst würde dadurch freilich nicht bereichert, aber ein sehr anziehendes Stück Volkskunst zutage kommen. Es sind malerische und halbversteckte Plätzchen, auf denen diese Brunnen stehen, der Dreikönigsbrunnen, der Adam-und-Eva-Brunnen, der Römische Kaiserbrunnen und wie sie alle heißen, aus dem Volksgeiste heraus von biederen Steinmetzmeistern gebildet und vom Volkshumor belebt. Der höheren Kunst gehört eigentlich nur der Justitia-Brunnen auf dem Römerberg an. Die neuere Zeit, die Zeit, in der die allgemeine Wasserleitung die Brunnen zu Dekorationsstücken gemacht hat, fügte noch einen sehr populär gewordenen Brunnen hinzu, den sogenannten Lachhannes (einen popularisierten Bacchus) in den Anlagen. Nun hat im letzten Monat Frankfurt einen neuen Brunnen erhalten, Lederers Merkurbrunnen auf dem Theaterplatz.

Auch dieser Brunnen erfüllt alle Vorbedingungen der Popularität. Er hat Leben und Geist und eine Dosis schalkhaften Humors. Merkur steht in Erz auf einem Piedestal von Stein, das von einem Doppelfries von Widderköpfen umkränzt ist. Aus dem Mund der Widderköpfe ergießen sich die Wasserstrahlen in die Brunnenschale, die von Kugeln gestützt ist. Ueber die granitene Schale spült das Wasser die Stufen hinab in eine Rinne, in der es zu versickern scheint. (Eine Umwälzungspumpe, unterirdisch, leitet es in stetem Kreislauf wieder den Widderköpfen zu.) Merkur ist keine blutleere Allegorie. Unkonventionell mit dem Attribut eines Beutels statt des Stabes ausgestattet, scheint er mitten im Leben zu stehen, mit schlauem Lächeln das Getriebe überschauend.

Sehr fein ist der Aufbau des Werkes in der Form einer schmückenden, lebenerfüllten Pyramide. Ueberall Harmonie im Gleichmaß von Ruhe und Bewegung, im Widerspiel von Wasser und Stein ebenso wie in der krönenden Gestalt selbst. Merkur selbst ist Ruhe in der Bewegung, reizvoll und im Anschauen nicht ermüdend durch den Reichtum der Bewegungsmotive. Die Gestalt des Handelsgottes ist dargestellt wie im Ausschreiten nach links und so die Haltung von Oberkörper und rechtem Bein; da scheint von rechts her ein anderes Motiv einzuwirken, die Bewegung dorthin ablenkend, und schon beginnt in der Wendung des Kopfes und des linken Beines ein zweites Motiv das erste zu durchkreuzen. Auch das Spiel der Hände fügt ein neues, selbständiges Motiv hinzu.

Der Brunnen findet in der Architektur des sehr konventionellen Platzes keinerlei Unterstützung. Umgekehrt gibt er dem Platze Einheit und Charakter, die schönste Aufgabe eines Monumentes so erfüllend: einen Platz zusammenzufassen. Und wer mit dem wasserbelebten Brunnen selbst Zwiesprache halten will, vor dem erhebt er sich in der schlanken, reinen Silhouette seiner belebten Pyramide gegen den Himmel.

Der Brunnen ist von vaterstädtischer Bürgerliebe gewidmet. „Zur Erinnerung an Anton L. A. Hahn gestiftet von seinen Söhnen“, sagt die Inschrift des Brunnenschaftes. Für Frankfurt ist er ein neues schönes Werk der Monumentalkunst, das erste seit Kolbes Heine-Denkmal von 1913, das zweite seit dem mehr als hundertjährigen Hessen-Denkmal vor dem Friedberger Tor. C. G.



HUGO LEDERER

MERKURBRUNNEN AUF DEM THEATER-PLATZ IN FRANKFURT A. M.



HUGO LEDERER

FIGUR VOM MERKURBRUNNEN AUF DEM THEATERPLATZ IN FRANKFURT A. M.



EDVARD MUNCH BILDNIS DR. S. (RADIERUNG)

ÜBER EDVARD MUNCH

Von MAX J. FRIEDLÄNDER

In Berlin hatte Herr J. B. Neumann (Graphisches Kabinett) vor kurzem eine ansehnliche Ausstellung von EDVARD MUNCHS gedruckter Kunst veranstaltet. Keineswegs das vollständige „Werk" war zu sehen, immerhin ist nirgends und nie in Deutschland, soviel ich weiß, mehr davon der Oeffentlichkeit gezeigt worden. Aus allen Perioden, von allen Prozeduren waren Beispiele genug vorhanden — dabei Seltenheiten und Probedrucke —, Kaltnadelarbeiten, Radierungen, Steindrucke, Holzschnitte, auch farbige, von mehreren Platten gedruckte Holzschnitte. Nicht weniger als 128 Blätter

waren an den Wänden ausgestellt, und in Mappen lagen noch viele andere.

Vor Jahren, als Munch auftrat, war der Eindruck wohl überall so ziemlich derselbe wie in Berlin. Ich entsinne mich, wie man verdutzt oder empört vor den grellen Gebilden seiner Gestaltungsweise stand, wie vor willkürlich aus dem Zusammenhange gerissenen Fragmenten. Widerwillig fühlte man sich zu Respekt gezwungen vor dem starken Griff, der Spuk und Traum in kalte Tageshelle gebannt hatte.

Wirkung und Urteil haben sich gewandelt, obzwar Munch geblieben ist, der er war. Er hat sich nicht gebeugt, keine Zugeständnisse gemacht und Nichtbeachtung und Beschimpfung ebenso stolz und unbeirrt ertragen wie Ruhm und Verherrlichung. Damit allein ist schon allerlei zu seinen Gunsten bewiesen.

Die zuerst und sogleich jubelten, waren vielleicht nicht klüger oder kunstverständiger als die Tadler. Widerspruch gegen die Konvention findet immer Beifall; stets gibt es Leute, die sich zu den Aggressiven gesellen. Heut aber wirkt diese Kunst nicht mehr als etwas Neues mit Reiz und Herausforderung, und sie wirkt — ohne diesen Reiz und ohne diese Herausforderung.

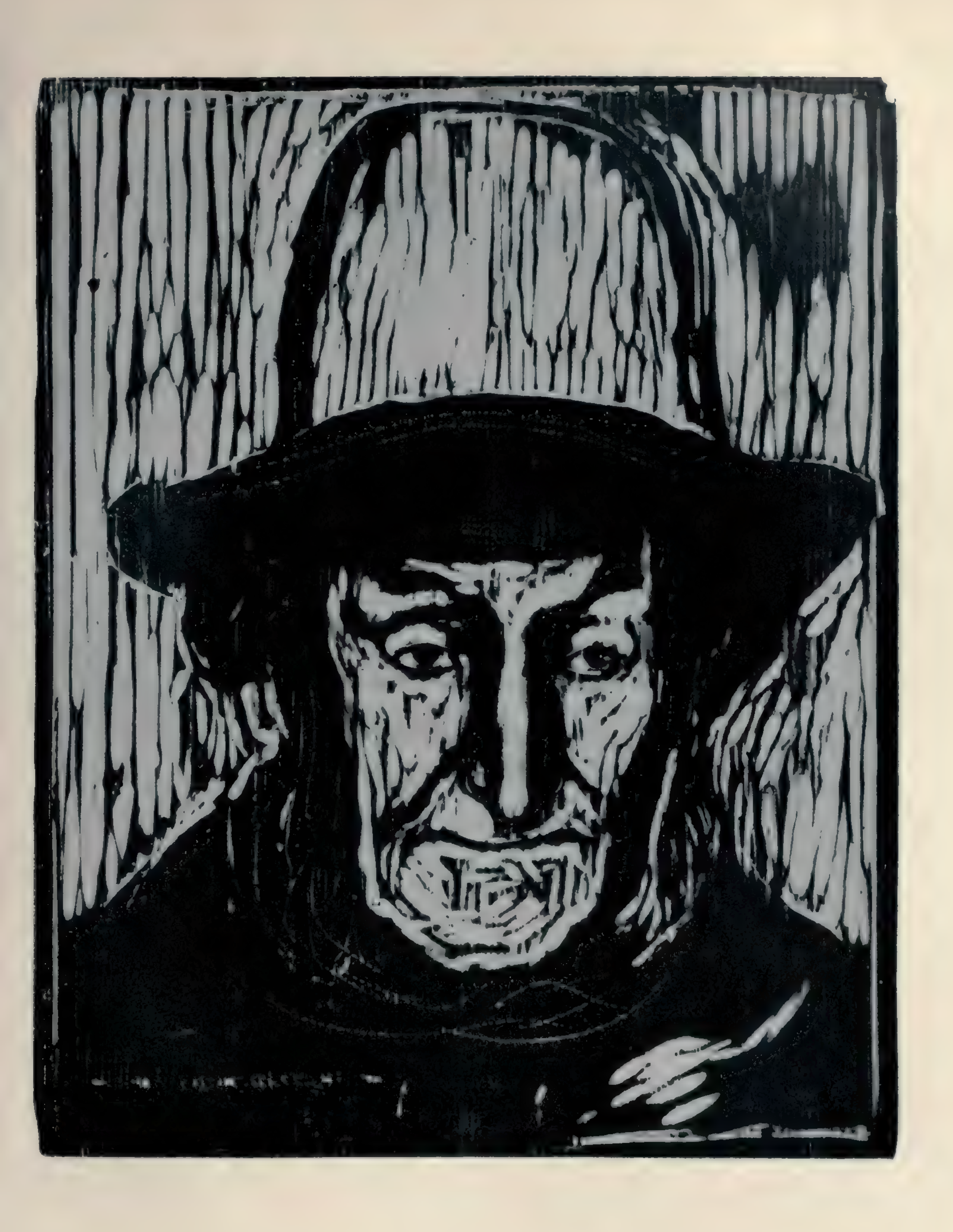
Konnte man im Anfange zweifeln — ob genialischer Gestus oder Schöpferkraft —, so ist Mißtrauen nicht mehr erlaubt, nachdem das Bestehen und Gedeihen dieser Kunst durch Jahrzehnte beobachtet werden konnte. Mit 20 Jahren verwegen zu sein, ist nicht allzu schwer, und die Verwechslung physischer Jugendlichkeit mit Genialität mag vorkommen. Mit 50 Jahren aber den ungebrochenen Willen bewahrt zu haben, seinen Ton immer wieder zu treffen, ihn steigern und abwandeln zu können, unter wechselnden Himmelsstrichen sich treu zu bleiben: dies ist schon etwas. Und Munch ist niemals sein eigener Nachahmer geworden und hat nicht jenes Schicksal erlebt, das — typisch — so verläuft: eine starke persönliche Leistung in der Jugend, ein wenig später der Erfolg, dann Ermatten der Kraft und das peinliche Bemühen, die erste Leistung zu wiederholen, endlich bewußtes Arbeiten und Manier. Vielmehr bietet der Norweger, wie man sonst über ihn denken mag, das erhebende Bild einer folgerichtigen Entwicklung. Seine Ekstasen stammten weder aus Jugendrausch, noch waren sie zu Sensation erheuchelt, sie quollen und quellen als notwendige Aeußerungen aus seiner Anlage.

Wenn Bürger und Akademiker ihr Befremden vor Munchs Kunst in die Tadelsworte „Karikatur“ oder „Brutalität“ zu fassen pflegen, schallt dem Meister aus den Reihen der aufgeklärten Kunstfreunde nicht selten das Wort „Literatur“ entgegen, das einen Einwand, sogar eine Entlarvung bedeuten, Grenzüberschreitung und Stilwidrigkeit anmerken soll. Das fanatisch Trotzige der nordischen Dichtkunst, ihr verbissener Radikalismus, der Schleier um Schleier entfernt, scheint aus Munchs Kunst vernehmbar zu werden. Begegnungen mit Schriftstellern und mit Büchern mögen des Meisters Gedankenwelt und mittelbar seine Gestaltung bestimmt haben. Aber: Munch hat nie illustriert. Nur *eine* Folge von Steindrucken, die Geschichte von „Alpha und Omega“ ist „geistreich“ und ohne Text nicht ganz verständlich. Zumeist sind einfache und erblickte Dinge dargestellt, wie der Kopf eines Bauern, ein krankes Kind, oder ein im Kuß vereinigtes Menschenpaar. Die Tiere, Landschaften und Bildnisse sind gewiß nicht „literarisch“.

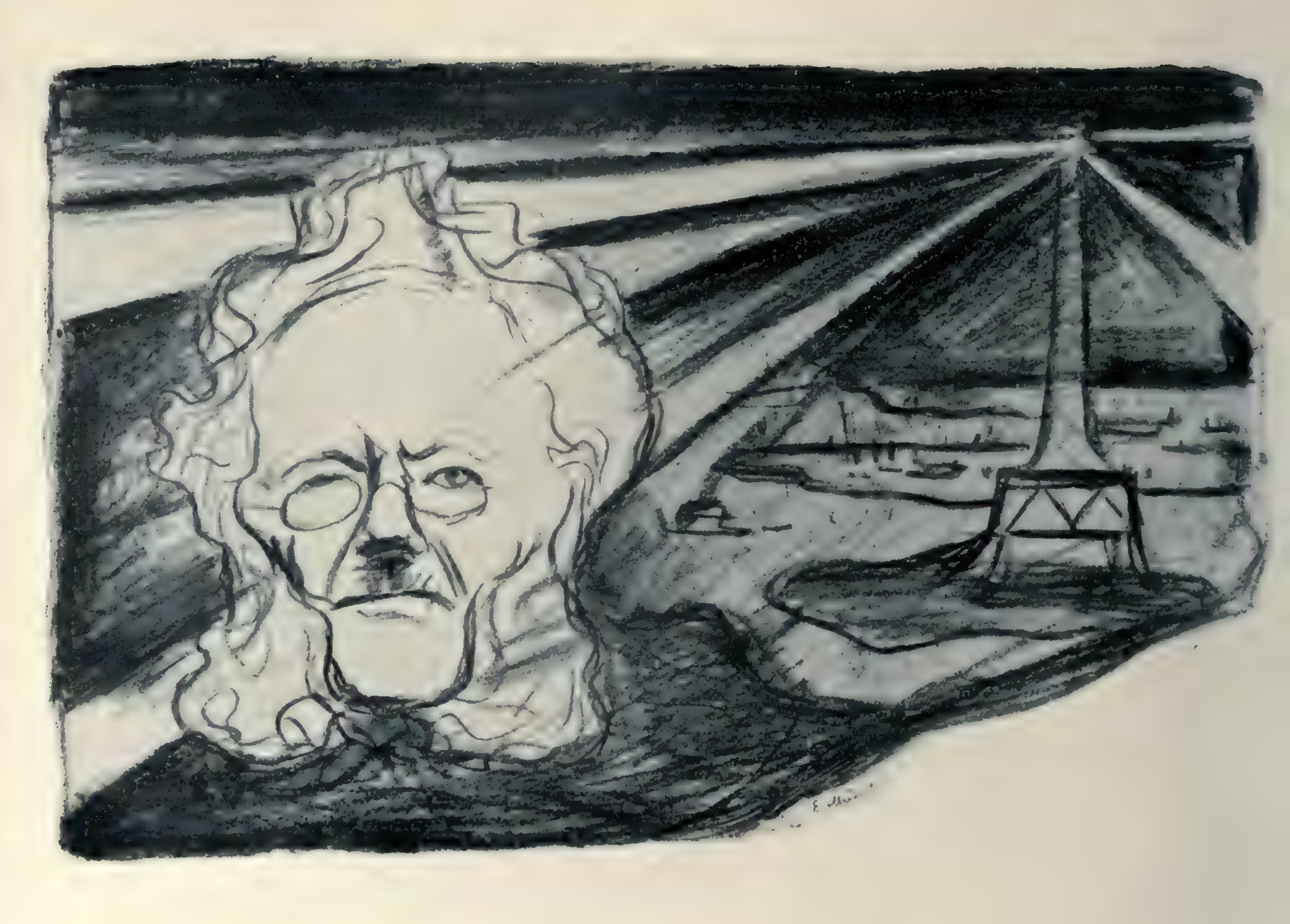
Freilich wird das Bild von dem Titel nie ganz gedeckt. Immer klingt ein Unterton mit. Vieldeutig und gleichnishaft ist alles. Wie mit einem Zauberstabe tilgt dieser Bildner die Alltäglichkeit, enthüllt den Seelenkern und dämonisiert das Geschlecht der Menschen. Er nähert die Erdengeschöpfe einander, und aus den erregenden Linien seiner Bäume, Berge, Wolken und Wellen scheint die Weltseele zu tönen. Dichterisch mag man diese Gestaltung nennen, nicht aber literarisch; sie offenbart sich durchaus in der Form und bietet keine Bilderrätsel, die der Verstand aufzulösen hätte.

Ein Blick auf van Gogh und auf die Jungen, die Expressionisten betitelt werden, gibt dem Historiker die Möglichkeit, Munchs Stil entwicklungsgeschichtlich einzuordnen, womit übrigens wenig erreicht wird. In der Tat regt sich jetzt gesteigertes Pathos nebst einer Verachtung der Einzelheiten, sowie ein Vorwalten und Uebergreifen der Subjektivität aus allen Winkeln und Ecken. Hier und dort erscheint Munchs Stil bereits zu Manier erstarrt, aber nicht in seinen Arbeiten, sondern in Leistungen anderer.

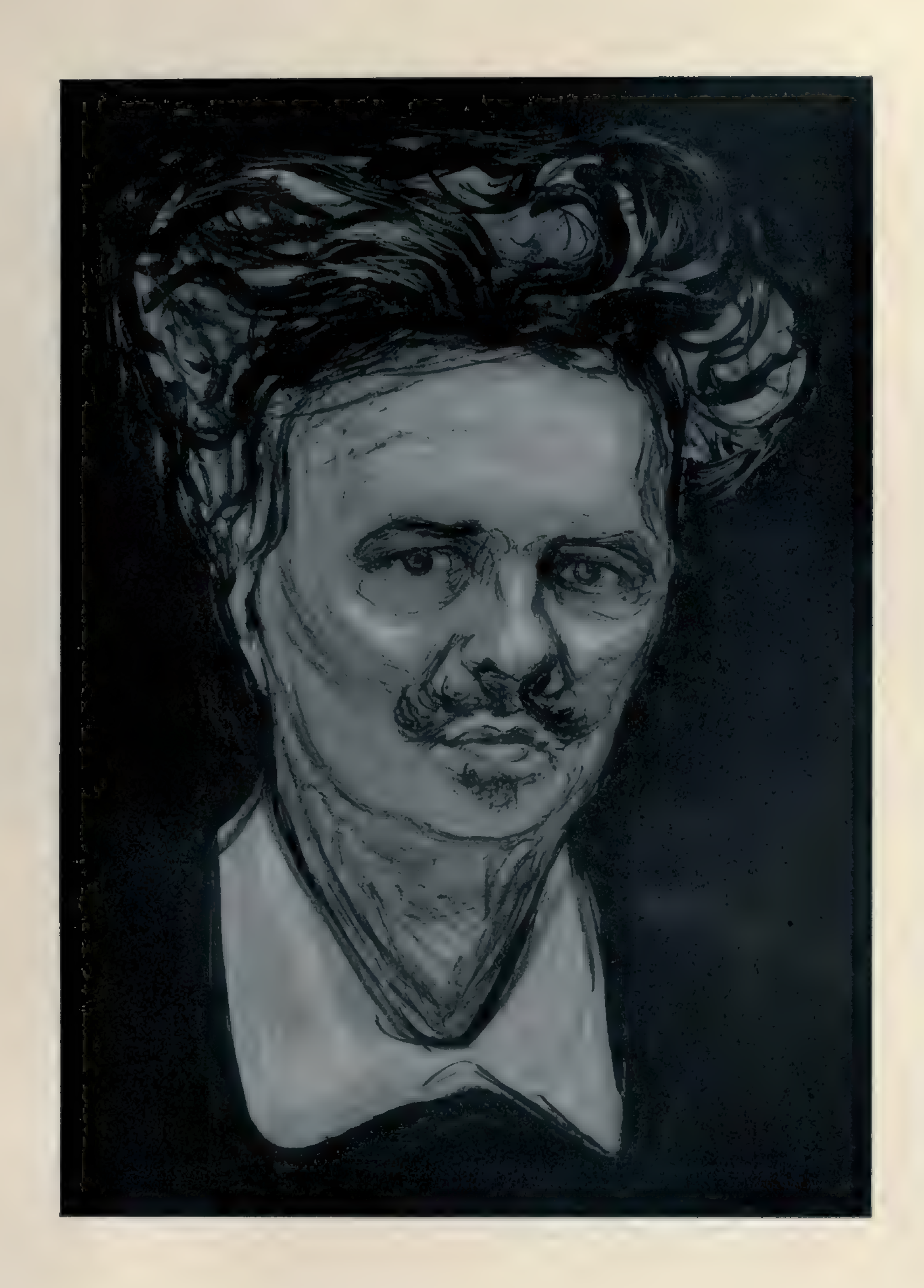
Die Kunst des Norwegers hat sich entfaltet, ohne je Druck oder Belastung zu erleiden, wie sie Aufträge, Wünsche von Liebhabern, Gönnern und Kunsthändlern mit sich bringen. Auch für die Zukunft liegt die Gefahr fern, daß sie erkalten könnte. Das Feuer der Persönlichkeit lodert noch stark genug.



EDVARD MUNCH HOLZSCHNITT



EDVARD MUNCH — IBSEN (STEINDRUCK)



EDVARD MUNCH BILDNIS L. STRINDBERG (STEINDRUCK)

Gewaltsam prägt Munchs Empfindung, und den Dingen, in die sie einströmt, gibt sie zuweilen ein verletzend wildes und verzerrtes Ansehen. Den Kunstfreund mag Bedenken beschleichen, ob nicht der derbe Griff Kostbares und Zartes zerdrücke. Mit solcher Besorgnis bin ich oft vor Munchs Kunst getreten, wurde aber immer wieder überrascht und beglückt durch den Reichtum und die Mannigfaltigkeit beobachteter Züge. Die Geschöpfe Munchs sind wohl brüderlich miteinander verwandt und einander ähnlich, aber schließlich nicht in höherem Grad als die Geschöpfe von Bildnern, die bescheiden, fleißig und pietätvoll der Natur gegenüberstehen. Seine Porträts haben jedes sein Maß von Individualität und kein kleineres als die Bildnisse der geduldigsten „Realisten".

Jede Porträtierung war dem Meister Begegnung und Zusammentreffen mit einem Menschen, ein aufregendes Erlebnis, das seine Einbildungskraft antrieb. Seine steigernde und entblößende Gestaltung wurde nie allgemein, weil das scharf Beobachtete, tief Gefühlte und heiß Erlebte dem Prägestocke jedesmal anderes Material entgegenstellte. Einmal ist das Haar kraus, einmal struppig, schlaff, milde, trotzig, schlangenhaft, empor-



EDVARD MUNCH — DAS MÄDCHEN UND DAS HERZ (RADIERUNG)



EDVARD MUNCH DAS KRANKE MÄDCHEN (RADIERUNG)



EDVARD MUNCH — TIGER UND BÄR (STEINDRUCK)



EDVARD MUNCH MONDSCHEIN (RADIERUNG)

flammend, herabrieselnd und so fort, jedesmal anders. Und was vom Haar gilt, trifft auf alle Dinge zu. Freilich mit dem Haar hat es seine besondere Bewandtnis. Es ist nicht in demselben Grade wie die sonstige individuelle Körperlichkeit eine gegebene Größe. Munch drückt sich in dem bildsamsten Stoffe mit gesteigerter Freiheit aus und fügt seiner Charakterschilderung sozusagen eine Gefühlsäußerung hinzu, eine Anmerkung, ein Urteil — in den Linien des Haares. Und das Haar in seinen Kompositionen darf manchmal Träger der Melodie genannt werden.

Nicht vorsichtig oder raffiniert, wohl aber instinktsicher hat Munch zu den verschiedenen Arbeitsweisen und Druckverfahren gegriffen. Den Steindruck wählte er, um bequem die körnige Kreidezeichnung zu vervielfältigen. Die früheren Lithographien sind reich an Tönen, die späteren groß, derb und mehr linienhaft. Seine Kaltnadelarbeiten gehören zumeist der früheren Zeit an, sie sind zuweilen liebevoll und zärtlich und drücken das Geisterhafte wundervoll aus. Die Holzschnitte dagegen, mit weiten schwarzen und weißen Flecken, sind drastisch, weithin wirksam und nicht selten von urweltlicher Wucht. In der kargen und wortarmen Sprache des Holzschnittes konzentriert sich die Kunst Munchs am augenfälligsten. Der grobe natürliche Schnitt zwingt zu Vereinfachung und macht das Skelett des Bildgedankens sichtbar. Wegen dieses Zwanges liebt Munch den Holzschnitt, den er aus Dienstbarkeit befreit, zu seinen Anfängen zurückgeführt und zum Gefäß der Quintessenz gewählt hat.

Da der Meister stets nur aus innerem Antriebe zum Stein, zur Holzplatte, zur Radiernadel greift, bewährt sich die Beweglichkeit seiner Phantasie in so vielseitiger Betätigung. Schmiegsam und elastisch ist seine Kraft geblieben, weil er nie aufgehört hat, den unendlich wechselnden Schein der Dinge zu erleben und sich dadurch zu ernähren und zu erneuern, wie tyrannisch auch immer sein Gestaltungswille war und ist.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Das Genie ist in mehr als einem Sinn ein Nachtwandler; in seinem hellen Traume vermag es mehr als der Wache und besteigt jede Höhe der Wirklichkeit im Dunkeln. Jean Paul

Alle Kunstmittel verlieren ihren Reiz, die größten Meister werden allmählich zu Schatten. Reizen und festhalten kann nur die Persönlichkeit.
Otto v. Leixner

DIE HOETGER-AUSSTELLUNG IM KUNSTSALON CASSIRER, BERLIN

Im Salon *Cassirer* ist jetzt eine HOETGER-Ausstellung zu sehen, die erste in Berlin, die diesen Künstler so ausführlich zu Worte kommen läßt. Sie ist umso interessanter, da sie nicht nur etwa seine letzten Werke vorführt, sondern gewissermaßen einen Ueberblick über sein bisheriges Schaffen bietet. Und bei dieser Gelegenheit sieht man deutlich den Vorteil solcher retrospektiven Ausstellung: wem die letzte Entwicklungsphase Hoetgerscher Kunst zu jäh und isoliert erschien, der kann hier in Frühwerken Hinweise auf spätere feststellen, kann Fäden sich spinnen sehen von der naturalistischen Auffassung über eine Mittelstufe zu seinen letzten Werken. In diesem Sinne sieht man hier einen organischen Fortschritt, der alle Perioden vom Standpunkt auch der letzten gelten läßt.

Im Juniheft 1913 dieser Zeitschrift wurde versucht, die Kunst Hoetgers an Hand seiner bisherigen Werke zu erläutern; die Schwierigkeit bestand wohl darin, daß gerade damals, vor drei Jahren, der Künstler eine entscheidende Wendung machte, die man nur vermuten, aber nicht präzisieren konnte. Es sei deswegen hier auf jenen Aufsatz und die dort beigefügten guten Abbildungen hingewiesen. Schon im „Jüngling“, der, fest auftretend, vor sich schreitet, kann man jene bewußte Statik des Menschenpfeilers erblicken, die die Haltung seiner späteren Gestalten vom Berner Volkshause dann bestimmt. Es ist dabei durchaus von sekundärer Bedeutung, daß man nach Analogien für sie etwa bei assyrischen Reliefs, oder auch frühromanischen Portalen anfragen muß; das Entscheidende bleibt, daß Hoetger der menschlichen Erscheinung jetzt einen neuen Wert verleiht, sie in den kosmischen Zusammenhang des Weltalls einmünden läßt, dermaßen, daß man seine „Mutter mit Kind“ keineswegs als eine Persönlichkeit, sondern schon als die Mütterlichkeit selbst anzusprechen gezwungen wird. Nun ist es sehr wichtig zu sehen, auf welchem Wege Hoetger diese Typisierung erreicht. Er läßt einfach das Volumen für sich sprechen, in dem schon die knappsten Richtungsachsen bestimmend wirken und die rudimentärste Modellierung von schlagender Wucht ist. Diesen Ton hat der Künstler schon in der Dekoration des Darmstädter Platanenhains angeschlagen, von dem hier zwei Reliefs, „Schlaf“ und „Auferstehung“ zu sehen sind. Das Zurückführen des menschlichen Gewächses auf seine einfachsten Elemente war hier Bedingung zur Hervorbringung eines kräftigen Rhythmus; der asiatische Typus der Figuren war aber wieder notwendig, weil unsere Augen erst bei den Reliefs des fernen Ostens auf jene Harmonien sich einzustellen pflegen, die den gewohnten heimischen Gestalten meist versagt bleiben. Es ist überhaupt die buddhistische Kunst, der Hoetger entscheidende Einflüsse verdankt. Wenn er beim Bildnis der Frau Düllberg (Abb. S. 348) den Kopf ganz japanisch auffaßt, so ist darin jene oben erwähnte Typisierung zu sehen, die aber für ihn keineswegs geographisch — wenn man so sagen darf — verbindlich ist, da er bei anderen Bildnissen, wie etwa dem der Frau Tramm (Abb. S. 353) eher Anlehnung an den, diesem Kopf entsprechenden, griechischen Kanon sucht.

Man kann in ihnen ebenso wie etwa in dem „Jünglingskopf“ (Abb. S. 352) Anklänge an jene wundervoll beseelten frühen Frauenmasken erblicken, die in das scharfe Spiel der Gesichtsflächen



BERNHARD HOETGER FLUG (BRONZE)

ein Höchstes an Vergeistigung bannten. Es macht — wie gesagt — dabei nichts aus, daß sich der Typus inzwischen wandelte: der Kopf der „Flug" benannten Frau (Abb. S. 347) ist ein Musterbeispiel für diese Ökonomie der Modellierung, welcher Hoetger sich jetzt zuneigt, mit einem haarscharfen Abwägen jeder Bewegung. Wenn er früher in seinen Frauentorsi noch recht unbedenklich einen Reichtum an Einzelheiten walten ließ, wenn er das Gewand nur als Schmuckstück verwendete, so wird ihm jetzt die geringste Neigung des Kopfes, ein Abhüllen der Draperie, kostbar, er legt in jede Nuance Sinn herein. Es entstehen dann Bildnisse, wie etwa das der Frau Böddinghaus (Abb. geg. S. 348), das schon auf der Grenze des Symbolischen durch die Melodie seiner Haltung steht, oder solch schöne Symbole, wie die „Dämmerung" mit der eigenartigen Armbewegung und der „Abend" (Abb. S. 351), bei denen Erinnerungen an Chartres und archaische Skulpturen gebieterisch sich aufdrängen.



BERNHARD HOETGER ❧ BILDNIS DER FRAU DÜLLBERG (GIPS)

DIE FRANZÖSISCHE LITERATUR ÜBER DIE ZERSTÖRUNG DER KIRCHEN UND BAUDENKMÄLER

Von OTTO GRAUTOFF

Maß und Würde, die schönsten Tugenden der alten französischen Kultur, haben Frankreich verlassen. Seit dem Ausbruch des Weltkrieges darf kein Franzose mehr ein ruhiges, gerechtes Wort über deutschen Kunstsinn und deutsche Kunstpflege sprechen. Täte es einer, würde er von Regierung und Presse als Fahnenflüchtiger, Landesverräter öffentlich gebrandmarkt. Die Franzosen wollen einseitig und ungerecht sein. In ihrer Pharisäerpose vergrößern sie den Splitter im Auge ihrer Feinde und sehen den Balken im eigenen Auge nicht. Selbst die wenigen, die ein schöner Wille zur Gerechtigkeit leitet, finden nicht die Kraft, gerecht zu sein und werden zu tragischen Gestalten



BERNHARD HOETGER BILDNIS DER FRAU BÖDDINGHAUS (GIPS)



der Kultur ihres Landes, über der, wie ein zeitgenössischer Dichter Frankreichs — nicht Deutschlands — vor dem Krieg geschrieben hat, der Geruch des Todes schweben soll.

In einem Buche, das kürzlich bei Max Drechsel in Bern unter dem Titel „Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland" erschien, wird ohne dialektische Blendung ruhig und sachlich an Tatsachen, Daten und Aussprüchen von Franzosen erwiesen, daß die Franzosen mehr als andere Völker im Laufe der Jahrhunderte die Zerstörung von Kunstwerken betrieben und in den letzten Jahrzehnten den Verfall ihrer historischen Denkmäler und Museen geduldet haben. Barrès, A. Monis, Broquelet, Cochin, Hallays, Péladan, Rodin — d. h. Franzosen, die auch dem offiziellen Frankreich von heute teure Namen und repräsentative Gestalten sind, — behaupten es und der zynische Ausspruch des Abgeordneten Beauquier beweist es: „Da Gott allmächtig ist, muß er dafür sorgen, daß seine Kirchen nicht zusammenstürzen und sie selbst ausbessern ... Wenn er dieses Wunder nicht vollbringt, so will er nicht, daß es geschieht, und wenn er es nicht will, müssen wir uns vor seinem Willen beugen." Dieser Ausspruch, der nach Barrès' Mitteilung in der Kammersitzung vom 16. Januar 1911 mit Lachen und Beifall aufgenommen wurde, charakterisiert die Stellungnahme der französischen Regierung gegenüber der Pflege ehrwürdiger Denkmäler der ruhmreichen Vergangenheit des Landes. Es ist nicht anzunehmen, daß die offiziellen Kammerberichte vom 16. Januar 1911 und vom 25. November 1913 plötzlich als gefälscht gelten sollten, nur weil Krieg ist. Es läßt sich nicht denken, daß der heilige Zorn eines Maurice Barrès gegen den Geist des Kunstvandalismus in Frankreich plötzlich auf einem Irrtum beruhen soll. Er hat den Verfall der von ihm geliebten Kirchen Frankreichs mit allzu großer Ausdauer und Treue verfolgt und er klagt die Gesetzgebung seines Landes an, daß sie diesem Verfall nicht steuert, sondern Vorschub leistet. Er erzählt, welche Folgen ein Gesetzesparagraph wie folgender hat: Die Gemeinden als Eigentümer können die Kirchen erhalten, sind aber nicht dazu verpflichtet; es steht ihnen frei, keine Ausgaben zur Erhaltung derselben zu machen. Wenn das Gebäude in einem zu schlechten Zustande ist, brauchen sie es nur seiner Bestimmung zu entziehen und können es abreißen, wenn der Verfall droht. Und er erzählt die in ihren Einzelheiten groteske Auktion der Kirchengegenstände und Geräte der aus solchen Gründen dem Abbruch anheimgefallenen Kirche von Grisy-Suisnes im Jahre 1909.

„Unsere armen Kirchen! Es ist gar kein Zweifel möglich, ihre Feinde haben sich ihrer bemächtigt, sie umringt, sie in eine Lage gedrängt, in der sie nunmehr durch das Gesetz verkommen müssen. Das ist kein böser Traum, sie stehen da wie Märtyrer in der Arena.

Wem sind sie preisgegeben? Der Dummheit."

Und dann erzählt Barrès:

„Ende des Jahres 1909 empfing Abbé Auvray, Pfarrer von Grisy-Suisnes, einem reichen Marktflecken in der Gegend von Brie-Comte-Robert, durch seine herrlichen Rosen berühmt, eines Abends den Besuch des Feldhüters, der ihn bat, er möchte innerhalb 48 Stunden den Bürgermeister Triboulet davon unterrichteten, daß er von seinen verfügbaren Geldern die notwendigen Reparaturen in der Kirche bestreiten müsse. Sie wären notwendig und wichtig: Das Dach fiele in Stücken in den Chor und in das Schiff, und der offizielle Architekt schätze die Ausgabe auf 48 000 Fr. Herr Auvray hatte 25 000 Fr. aufgetrieben, die er der Stadtverwaltung zur Verfügung stellte, mehr aber konnte er nicht tun ... Nachdem 6 Monate vergangen waren, kam der Feldhüter wieder ins Pfarrhaus, ließ sich unter einem Vorwand die Kirchenschlüssel geben, die er hastig in die Tasche steckte und benachrichtigte den Pfarrer, daß ein Erlaß erschienen wäre und daß die Kirche ihrer ursprünglichen Bestimmung entzogen wäre ... Noch in derselben Woche erschien eine von dem Bürgermeister Triboulet und dem Magistratsdiener Paillard gezeichnete Ankündigung der Versteigerung der Kirchengegenstände und Geräte.

Henry Carbonelles wohnte der Auktion bei und berichtete darüber folgendes: „Als ich in Grisy eintraf, begegneten mir auf der Straße, die vom Bahnhof zum Dorf führt, drei oder vier junge Leute aus der Gegend, die Chorknabenkleider erworben hatten. Sie hatten Soutanen angezogen und kleine Kardinalkäppchen übergestülpt. Sie gestikulierten lebhaft und sangen obszöne Lieder.

In der Kirche selbst standen etwa 50 Personen um Herrn Paillard herum, der den Taxator abgab. Paillard übte dieses Amt hochaufgerichtet auf den oberen Stufen des Hauptaltars aus; neben ihm schrieb ein Schreibergehilfe die Preise auf.

— ... 15 Fr. ein Beichtstuhl ... 15 Fr.! — —
... 16, 17, 18 ...



BERNHARD HOETGER OLGA (MAJOLIKA)

Für 19 Fr. wurde der Beichtstuhl losgeschlagen.

Ein Arbeiter trug für 2 Fr. im Triumph einen Stuhl davon. Eine Jungfrau in Stein ohne Kopf und Arme brachte 401 Fr., während ein nagelneuer und ganz weißer, heiliger Joseph mühsam 1,50 Fr. erreichte. Allerdings stammte die Jungfrau aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Das Harmonium brachte 115 Fr.; die Glocke, die 500 Kilo wog, wurde für 800 Fr. zugeschlagen.

— Das ist zu teuer, murmelte ein Händler neben mir. 1 Fr. das Kilo wäre teuer genug.

Es dunkelte; man zündete die Kerzen an. Einige Raucher benutzten diese Gelegenheit, um sich ihre Pfeifen und Zigaretten anzuzünden. Die Auktion ging noch weiter: 5,50 Fr. der Christus, 35 Fr. der Altarteppich, 28 Fr. der Stock des Schweizers, 25 Fr. eine Kreuzabnahme. Inzwischen war es völlig Nacht geworden in der Kirche, welche einem Trödlerladen glich, man mußte aufhören. —

— Morgen kann ich nicht, sagte der Magistratsdiener.

Er stritt mit dem Bürgermeister. Endlich erklärte Paillard mit seiner großschnauzigen Stimme: Die Auktion wird nächsten Samstag, am Weihnachtstage, um 1 Uhr fortgesetzt.

Auf dem Wege zum Bahnhof fand ich vor der Tür eines Wirtshauses die ausgelassenen jungen Leute singend und trinkend wieder, die immer noch ihre Soutanen trugen. Nach den Möbeln verkaufte man die Geräte und dann begann man mit dem Abbruch. Clair Guyot, ein Journalist vom Echo de Paris, hat sie bei der Arbeit gesehen.



BERNHARD HOETGER ABEND (STEIN)

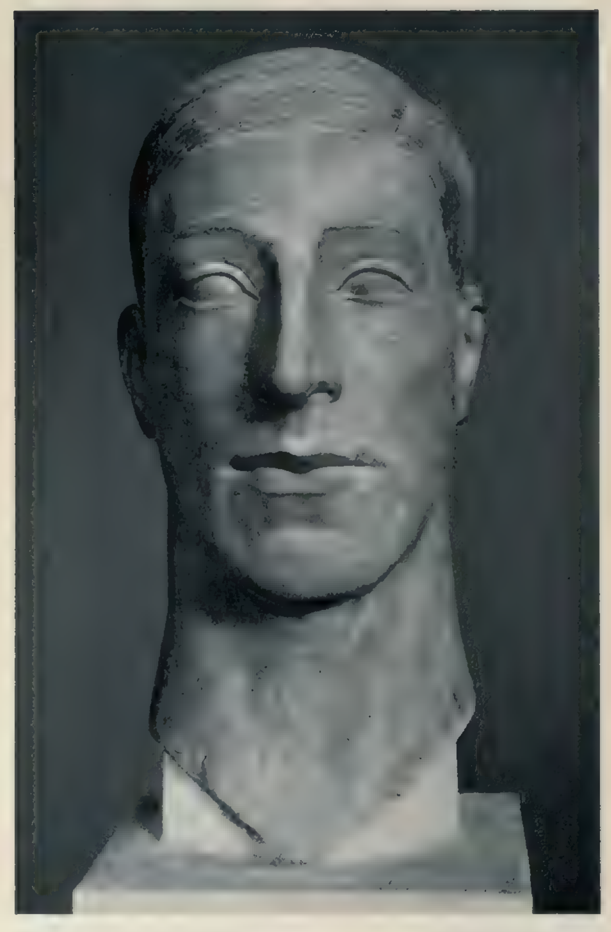
„Als ich ankam“, erzählt er, „waren die Mauern schon eingerissen und die gleichmäßigen Steine um das alte Schiff herum aufgebaut. Die Leute hatten Mühe, mit Hilfe von großen Hebeln, die Fundamentierung einer Strebemauer herauszunehmen. Unter ihren vielfältigen Anstrengungen lösten sich endlich die Steine und die ganze Gesellschaft brüllte: Sieg!

— Ja, Alterchen, sagte einer der Arbeiter, wir haben's geschafft. Immerhin, sie haben damals gut gebaut!

— Sicherlich, meinte ein anderer, haben sie nicht geglaubt, daß wir eines Tages ihre Kirche einreissen würden. Wenn sie den schäbigen Rest heute sehen würden!

Mittlerweile kam der Feldhüter.

— Mir scheint, sagte er, ihr habt feste darauf losgeschafft. Habt ihr denn etwas gefunden?



BERNHARD HOETGER JÜNGLINGSKOPF

— Ja, sagte einer der Erdarbeiter, eine Bronze, ein altes Stück von 1610. Der Meister war so zufrieden, daß er uns einen Liter spendiert hat."

Der Meister ist nicht etwa der Unternehmer, wie man glauben könnte, sondern der Herr Bürgermeister.

— „Nicht erstaunlich, erwiderte der Feldhüter, er glaubte schon, daß sich da irgend etwas finden ließe, denn während eures Frühstücks hat er da schon mit seinem Stock herumgestöbert...

Ich hatte genug, ich floh."

Wohl hallte die Empörung, mit der Barrès dergleichen Tatsachen veröffentlichte, im Lande wider und zahllose Briefe bewiesen ihm, daß er nicht der einzige war, der die systematische Zerstörung der ehrwürdigen Heiligtümer mit brennendem Schmerz verfolgte. Tausende in Frankreich lebten wohl, die in einer Kathedrale — mochte sie ein kostbares Baudenkmal oder die kleine vertraute Kirche der Heimatstadt sein, — das sahen, was Rolland kürzlich in den Worten ausdrückte:

„Solch Werk ist unendlich viel mehr als ein Leben: es ist ein Volk mit seinen Jahrhunderten, die in jener Steinorgel schauern, gleich einer Symphonie. Es ist ein Volk mit seinen Erinnerungen an Freuden, an Ruhm und Schmerz, mit seinen Nachdenklichkeiten, seinen Spötteleien, seinen Träumen; es ist der Baum der Rasse, dessen Wurzeln in das Tiefste seiner Erde hinabtauchen und der in mächtigem Aufschwung seine Arme zum Himmel emporreckt. Ja — solch ein Werk ist noch viel mehr: seine Schönheit, die die Kämpfe der Völker überragt, ist die harmonische Antwort der Gattung Mensch auf das Rätsel der Welt — das Licht des Geistes ist sie, das den Seelen notwendiger ist als das der Sonne. Wer ein solches Werk tötet, der mordet mehr als einen Menschen, der mordet die innerste Seele einer Rasse. Sein Verbrechen ist unsühnbar, und Dante hätte ihn mit einem ewigen, — ewig sich erneuernden Hinsterben seines Geschlechts bestraft."

Die Regierung aber blieb Barrès Vorstellungen gegenüber taub.

In der Kammersitzung vom 25. November 1913 behandelte Maurice Barrès dieselbe Frage noch einmal. „Ich habe eine Liste von 1200 — zwölfhundert! — Kirchen aufgesetzt, die die Gemeinden als Eigentümerinnen nicht erhalten können oder wollen, die aber einer sofortigen Restauration bedürfen. Diese monotone Aufzählung von Dächern, Plafonds, Fassaden, Gewölben, Schiffen, Chören, Kapellen, die ihr Elend in alle Welt schreien, ist eines der tragischsten Kapitel unseres Landes.

Ist meine Aufstellung genau? Ja. Ist sie vollständig? Nein. Ich bin nicht in der Lage, von allen Fällen Kenntnis zu nehmen; das Elend ist unübersehbar. Ich zähle nur die Kirchen auf, deren Notschrei ich gehört habe, diejenigen, welche leben wollen, und welche untergehen werden, wenn niemand sie rettet. Es sind noch andere da, die ebenso bedroht sind, deren Klageruf mich aber nicht erreichte. O trauervolles Schicksal der Kirchen Frankreichs!"

Und dennoch änderte auch dieser Anruf nichts am Gange der Ereignisse.

Andere große Künstler und Kunstfreunde vereinigten ihre Stimme mit der des leidenschaftlichen Elsässers, um die verantwortlichen Kreise aus ihrer Lethargie aufzurüt-

teln. So schrieb Rodin in seinem Werk: Les Cathédrales (1910—1914): „Griechenland ist verstümmelt worden, aber ohne daß seine Schmerzen und Wunden es entehren. Frankreich ist beleidigt und verleumdet worden. Dieses wunderbare Steinkleid, durch das es vor der Zukunft hätte gerechtfertigt werden können, ist in Stücke gerissen und zu den Antiquaren getragen, nnd diese schamlose Tatsache überrascht und erbittert niemanden..." „Sind wir denn barbarischer als die Araber? Sie beugen sich in Achtung vor den Denkmälern der Vergangenheit. Was sie aus indifferentem Geiste heraus tun, könntet Ihr es nicht aus Pflichtgefühl tun, da Euch die gotischen Denkmäler überliefert worden sind? Man wagt nicht zu fragen: Könntet Ihr es aus Liebe und freudigen Herzens tun?" „Die Franzosen stellen sich den Schätzen der Schönheit, die den Ruhm ihrer Rasse krönen, feindlich gegenüber, und ohne daß jemand sich dagegen auflehnt, zerschlagen sie sie, zerstören sie aus Haß, aus Dummheit, aus Borniertheit, oder sie schänden sie unter dem Vorwand, sie restaurieren zu wollen.

(Werft mir nicht vor, alles das schon einmal gesagt zu haben; ich möchte es unaufhörlich wiederholen, so lange das Uebel besteht.)

O, wie ich mich meiner Zeit schäme!"



BERNHARD HOETGER — BILDNIS DER FRAU STADTDIREKTOR TRAMM (BRONZE)

Weitere Schriften, Reden und zusammengetragene Tatsachen, denen Echo de Paris, Figaro und Journal des Débats in lobenswerter Weise stets einen breiten Raum gewährten, sprechen über Regierung und Parlament ein einmütig vernichtendes Urteil. Ich könnte aus Privatgesprächen mit Paul Gallimard, Frantz Jourdain, Henri Lemonnier, Roger Marx, Auguste Rodin die Verurteilungen der französischen Kunstverwaltung noch ergänzen und vervollständigen.

Demgegenüber stehen viele anerkannte Urteile, die Arsène Alexandre, Maurice Barrès, Jacques Doucet, Raymond Koechlin, Henri Guilbeaux, Louis Réau, Jacques Schnerb, A. Tibal über den Geist deutscher Kunstverwaltung in Berlin, Dresden, München, Straßburg i. E. vor dem Kriege gefällt haben, steht André Michels Achtung vor der deutschen Kunstwissenschaft. Diese Achtungsbezeugungen vor deutschem Kunstsinn sind von Franzosen in so bedeutender Stellung von so hervorragendem Namen ausgegangen, daß es ein Verbrechen gegen Frankreich wäre, an ihrer Aufrichtigkeit zu zweifeln.

Während des Krieges haben die Deutschen ihre auch von Franzosen gelobten Methoden der Kunstverwaltung weiter geübt und in Belgien, Nordfrankreich und Rußland geschützt, was zu schützen war. Wohl sind zahllose Schmähschriften in Frankreich erschienen, die uns in kindischer und marktschreierischer Weise die Zerstörung wertvoller Baudenkmäler vorwerfen, und die damit den Geist der Objektivität und wahrheitsliebenden Sachlichkeit Lügen strafen, der in einem Schriftsteller wie André Tardieu lebte, als er vor dem Kriege, 1912, im „Temps" schrieb:

„Die Beschießung von Kirchen, die 1870 geschah, würde sich heute wiederholen, und sicherlich würde keine Armee, zu welcher Nationalität sie auch gehören möge, zum Verzicht darauf imstande sein... — wenn man auf seinen Schultern eine so ungeheure Verantwortung lasten fühlt, wie diejenige,

mit der unsere modernen Generäle betraut sind, handelt man nach bestem Vermögen, ohne sich um einen Dritten (die Zivilbevölkerung) zu kümmern, mit dem einzigen Gedanken, so sicher als möglich auf die Erreichung des Zieles loszugehen."

Jener großen Verleumdungsliteratur, all jenen Wutausbrüchen und Schmähschriften kann man übrigens wiederum einen Ausspruch Rodins gegenüberstellen, den der greise Meister sogar während des Krieges einem italienischen Journalisten gegenüber getan hat: „Warum schleudert die Welt den Bannfluch gegen die Deutschen, welche die Bauwerke eines früheren Genies mit der groben Sprache ihrer Geschosse grüßen? Die Welt müßte doch wissen, daß lange vorher die Kunst von dem kleinbürgerlichen, trivialen Geiste des neunzehnten Jahrhunderts zu Tode getroffen ward! Nichts, gar nichts wurde geschont. In Brüssel hat der junge König Albert, um sich als modernen Menschen und als Gegner jeder Liebe für das Alte zu zeigen, sogar die altehrwürdigen Quartiere des siebzehnten Jahrhunderts niederreißen lassen! Abscheuliches geschah, lange vor dem Krieg, in Paris, aber auch in Venedig, in Florenz, in Genua."

Und wie eine Fortsetzung dieser Gedanken klingt ein Wort Paul Clemens: Hat man ganz vergessen, daß im Jahre 1849 der französische General Oudinot Rom beschoß und den gemeinsamen Vorstellungen der fremden Konsuln gegenüber erklärte, sein Befehl ginge allen Rücksichten auf Kunstwerke und Denkmäler vor? Daß 1870 Nino Bixio den Plan hatte, den ganzen Vatikan unter Geschützfeuer zu nehmen? Hat man ganz vergessen, daß die Engländer 1857 in Delhi keinen Augenblick zögerten, diese ganze unvergleichlich geschlossene Welt von alter Schönheit zu zerstören? Man braucht gar nicht weiter zurückzugehen und etwa an das Bombardement zu erinnern, das im Jahre 1695 die Franzosen, die heutigen Alliierten der Belgier, unter dem Kommando von Villeroy über das unschuldige Brüssel verhängten, und das bis auf St. Gudule und das Rathaus die ganze mittelalterliche Stadt zerstörte. Und soll man daran erinnern, daß im sechzehnten Jahrhundert gerade die größten Künstler die ehrwürdigsten Denkmäler zu Verteidigungsobjekten machten? Daß Michelangelo die Plattform des Turmes San Miniato al Monte zu einer Position für die Artillerie der Florentiner machte? Daß Benvenuto Cellini bei dem sacco di Roma von der Engelsburg aus das Bombardement leitete? Wir dürfen ruhig feststellen, daß in unserer Geschichte Zeiten einer so fanatischen und systematischen Denkmälerzerstörung wie in den Bilderstürmen Belgiens, wie in der großen Revolution Frankreichs nicht verzeichnet sind, und daß ein Name wie der Melacs, der die Pfalz und das Heidelberger Schloß verbrannte, nicht unserer Geschichte angehört.

Aber nicht nur derartige Aussprüche maßgebender Franzosen charakterisieren, gemessen an den Verleumdungen während dieses Krieges, die Heuchelei der Franzosen, sondern noch offensichtlicher wird diese Heuchelei durch die Tatsache, daß die Franzosen und Engländer selbst während dieses Krieges bis zum 1. Januar 1916 mehr als 35 Kirchen und Kunstdenkmäler in ihrem eigenen Lande zerschossen haben. Es sind dies: die Kirchen in Roye, in Servon am Rand der Argonnen, in Berméricourt bei Reims, in Brimont, in Oelenberg in den Ardennen, in Puissieux, in Cernay, in Chivres, in Charpentry, in Baccarat, in Hochwalch, in Dixmuiden, in Maisnil, in Varennes, in Thélus, in Fresnières, in Warneton, in Frelinghem, in Leintrey, in Langemarck, in Gheluvelt, in Merckem, in Aulers, in Autrêches, in Souplet, in Fromelles u. a.; das Kloster in Etain; die Grablegung von Ligier-Richier in der Kirche St. Etienne in St. Mihiel; das Rathaus in Dixmuiden; das Kloster in Messines; die Bibliothek in St. Mihiel.

Diese Namen sprechen deutlicher als viele Worte und sie werden vielleicht mit der Zeit so eindringlich reden, daß die Besten in Frankreich ihr Gehör vom Zeitungsgewäsch fort und diesen mahnenden, warnenden Stimmen der Gerechtigkeit zuwenden werden.



OTTO RAUTH — LANDSCHAFT MIT AUFZIEHENDEM GEWITTER
Ausstellung des Kunstvereins Hannover

HANNOVERSCHE KUNST AUF DER 84. GROSSEN KUNST-AUSSTELLUNG IN HANNOVER

Von Paul Erich Küppers

Frisches künstlerisches Leben hat auch in Hannover stets nur langsam Eingang und Anerkennung gefunden. Der Hannoveraner ist zurückhaltend gegen alles Neue, mißtrauisch auch gegen das Starke und Wuchtige, wenn es vom herkömmlichen Wege abweicht. Mit echt niedersächsischer Beharrlichkeit hängt er am Alten und Ueberkommenen und verschließt sich hartnäckig gegen alle Versuchungen der neuen, unaufhaltsam vorwärts drängenden Zeit. Noch heute wertet man hier überwiegend das Kunstwerk nicht nach seiner künstlerischen Form, sondern nach seinem Inhalt, nicht nach seiner inneren Gesetzmäßigkeit, sondern nach dem Grade seiner äußerlichen Naturtreue.

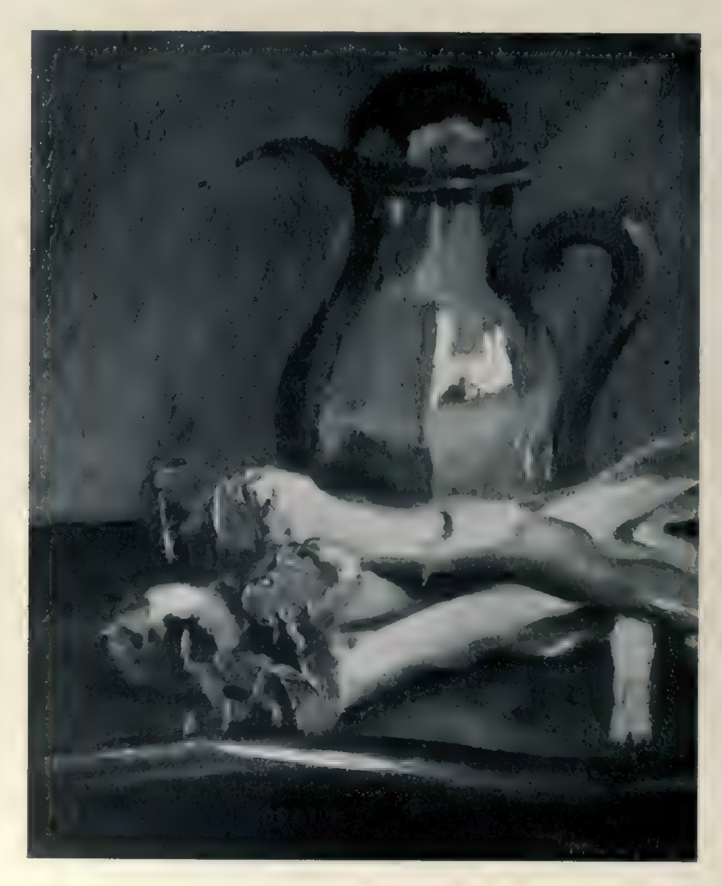
Dabei fehlt es in Hannover durchaus nicht an einer recht anständigen künstlerischen Ueberlieferung.*) Seit Hermann Schaper, dem leider zu früh Verstorbenen, hat eine technisch gut geschulte und sorgfältig in der Stille arbeitende Künstlerschaft mit emsigem Fleiß Hannovers Kunstbedürfnis zu befriedigen gesucht. Wir nennen hier Ernst Pascual Jordan, der u. a. mit zwei Landschaften, von welchen wir den „Trüben Sommertag“ hier abbilden (S. 357), auf der Ausstellung charakteristisch vertreten ist, und Robert Stratmann, der in leider allzuoft wiederholten Heidebildern die Reize der niedersächsischen Heimat festzuhalten sucht. Richard Schlösser (Abb. S. 360) zeigt in seinen meist aus Erzeugnissen ostasiatischer Kultur zusammengesetzten Stilleben eine glücklichere Hand als in seinen großen figürlichen Gemälden. Diese Maler und einige andere sind mit dem, was man so etwas wie eine Kunstgeschichte Hannovers nennen kann, aufs engste verknüpft. Damit ist aber die aus der Tradition hervorgegangene Künstlerschar noch

*) Vergl. A. Brinckmann: Die bildende Kunst in Hannover. Festschrift zur Einweihung des Rathauses 1913.



HEINRICH MITTAG STILLEBEN. GEMÜSE

Ausstellung des Kunstvereins Hannover



KURT SCHWITTERS. STILLEBEN MIT PORREE

Ausstellung des Kunstvereins Hannover

nicht erschöpft. GEORG TRONNIER ist in Hannover hauptsächlich als Bildnismaler hervorgetreten; sein neues Werk, das Porträt des Geheimrats Arnold (Abb. S. 362), enthält in Haltung und Farbe künstlerische Möglichkeiten, die einem die Erinnerung an frühere stärkere Leistungen des Malers wachrufen. Auch einige Künstler, die vom Kunstgewerbe herkommen, seien hier genannt. AENNE KOKEN erbringt in ihren großflächigen plakatmäßigen Bildern den Beweis ihrer starken Begabung für reklametechnische Arbeiten; HEINRICH MITTAG bekundet in seinen sauberen und geschmackvollen, aber mit etwas allzu peinlicher Sorgfalt gepinselten Blumen- und Gemüsestilleben eine beschaulichstille Naturbetrachtung (Abb. S. 356).

Natürlich sind die Errungenschaften der neueren Malerei zumal des Impressionismus nicht spurlos an Hannover vorübergegangen. KARL WIEDERHOLD bedient sich in seinen meist landschaftlichen Studien impressionistischer Mittel und CARL GRONO (Abb. S. 358) strebt nach einer durch kurzabgesetzte Pinselstriche belebten Fläche. Seine flimmernden Farbengewebe sind von angenehmer Helligkeit, nur wünscht man sich mehr Straffheit in der Komposition und mehr Wucht im Vortrag, denn sonst wirkt die Technik moderner als die Bildauffassung und das führt zu einem Zwiespalt, der uns nicht zu reinem Genusse kommen läßt. AUGUST HEITMÜLLER führt seit Jahren einen zähen Kampf um die Anerkennung seiner tüchtigen, grundehrlichen Kunst. Die fünf Bildnisse, die er diesmal auf der Ausstellung hat, bezeichnen eine Art Abschnitt in der Entwicklung des Künstlers (Abb. S. 359). Sein Aufstieg bis zu dieser Stufe ist naturgemäß nicht glatt und gleichmäßig von statten gegangen. Er hat probiert und experimentiert, hat sich immer neue Aufgaben gestellt und sie von immer neuen Seiten angefaßt, er hat wirklich um den höchsten Ausdruck seiner Kunst gerungen. Das Unstete und Sprunghafte seiner frühen Entwicklung, das ihm gelegentlich als Schwäche oder Unvermögen gedeutet wurde, war gerade das sicherste Zeichen seines künstlerischen Wachstums, denn — um ein Wort des Rembrandtdeutschen zu benut-



E. P. JORDAN — TRÜBER SOMMERTAG

Ausstellung des Kunstvereins Hannover



RUDOLF HERMANNS — HERBSTSTIMMUNG IM MOOR

Ausstellung des Kunstvereins Hannover



CARL GRONO — BADENDE KNABEN

Ausstellung des Kunstvereins Hannover



AUGUST HEITMÜLLER BILDNIS DER FRAU DR. BR.
Ausstellung des Kunstvereins Hannover

zen: „ein Organismus lebt nur dadurch, daß er wächst und er wächst nur dadurch, daß er stetig innere Achsenverschiebungen erfährt." Diese werden sich zunächst ruckweise, später langsamer und unmerklicher vollziehen. Heitmüller ist im Begriff, in dieses ruhigere, geklärtere Stadium einzutreten. — Seine Porträts, die jetzt an einer Wand vereint die Blicke auf sich ziehen, zeigen ein tiefes Verständnis für die psychologischen Voraussetzungen des Bildnisses. Er gibt die Personen in einer schlagend charakteristischen Stellung, er fixiert den treffendsten geistigen Ausdruck und erhascht mit scharfem Blick das Wesentliche einer Persönlichkeit. Man wirft ihm dann und wann vor, er karikiere. Heitmüller kommt der Karikatur insofern nahe, als er das Geistige und Charakteristische auf den kürzesten Nenner bringt. Er abstrahiert das für seine Zwecke Belanglose und Störende und gibt ein Epigramm, wo der Laie eine Erzählung erwartet. Dabei hat der Künstler ein feines Gefühl für den Zusammenklang und die Kontrastwirkung der Farben. Seine Bilder sind geschlossen im Ton und interessant in der Linienführung, und sie werden um so bedeutender sein, je mehr er sich von jeder Konvention befreit, je mehr sein eigenes Temperament und seine eigene Auffassung sichtbar wird; denn es kommt in erster Linie darauf an, daß ein Porträt bei aller Aehnlichkeit, die der Besteller von ihm beanspruchen darf, vor allen Dingen ein Kunstwerk wird, ein Kunstwerk, wie es der englische Dichter vor Augen hat, wenn er sagt: „Die einzigen Bildnisse, an deren Echtheit man glaubt, sind solche, in denen das Modell die Nebenrolle und die Persönlichkeit des Künstlers die Hauptrolle spielt."

Von ähnlicher Kraft wie Heitmüllers Porträts sind die Gemälde von RICHARD SEIF-



RICHARD SCHLÖSSER JAPANISCHES STILLEBEN

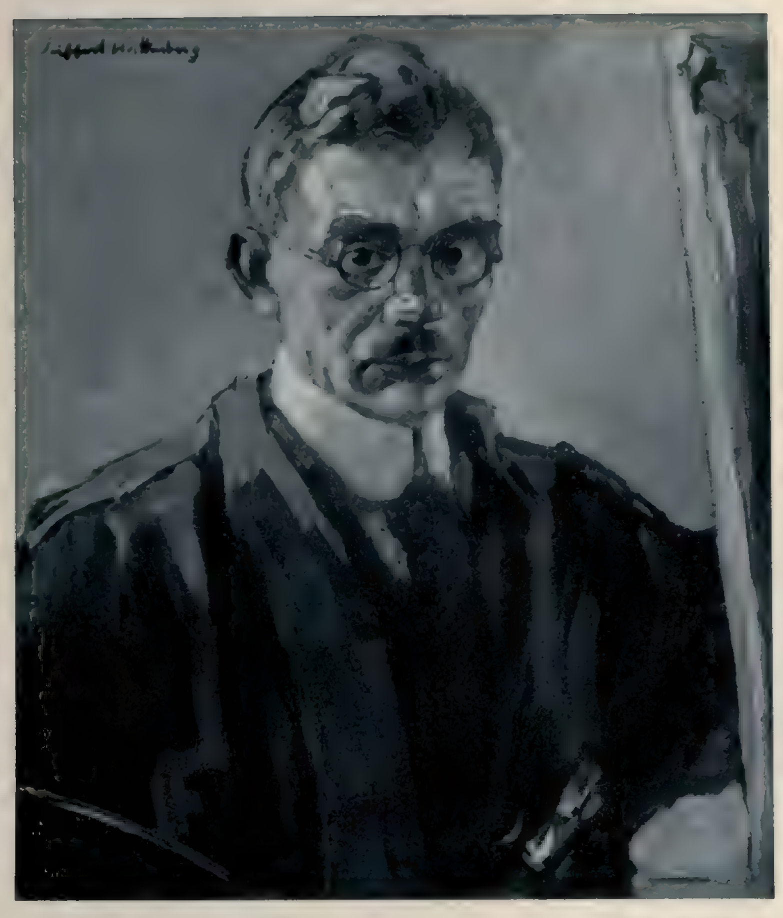
Ausstellung des Kunstvereins Hannover

FERT-WATTENBERG (Abb. S. 361). Mit breitem, vollem Pinsel setzt er Farbe an Farbe, Fläche an Fläche und baut ein Bildnis vor uns auf, als sei es ein Mosaik aus flachen und gebuckelten Scherben. Die Farben stehen — namentlich in den Stillleben — oft unvermittelt und schroff nebeneinander, und schwere Konturen ziehen sich durch das Bild. Die robuste Farbenwirkung und eine ans Bildhauerische grenzende Formenauffassung drängt bei den Porträts das psychologische Element einigermaßen in den Hintergrund, zeigt aber deutlich des Künstlers Streben nach monumentaler Gestaltung, so daß beim Beschauer der Wunsch rege wird, diese gesunde, wuchtige Kunst einmal in figürlichen Kompositionen sich versuchen zu sehen. — Von neuem Wollen zeugen auch die letzten Arbeiten des Schwaben OTTO RAUTH, der in Hannover seine zweite Heimat gefunden hat. Auf allen Gebieten des Stillebens, des Interieurs, des Figurenbildes hat er sich betätigt; seine glücklichsten Leistungen aber lagen in der Bewältigung landschaftlicher Probleme.



CARRY VAN BIEMA JUNGES MÄDCHEN

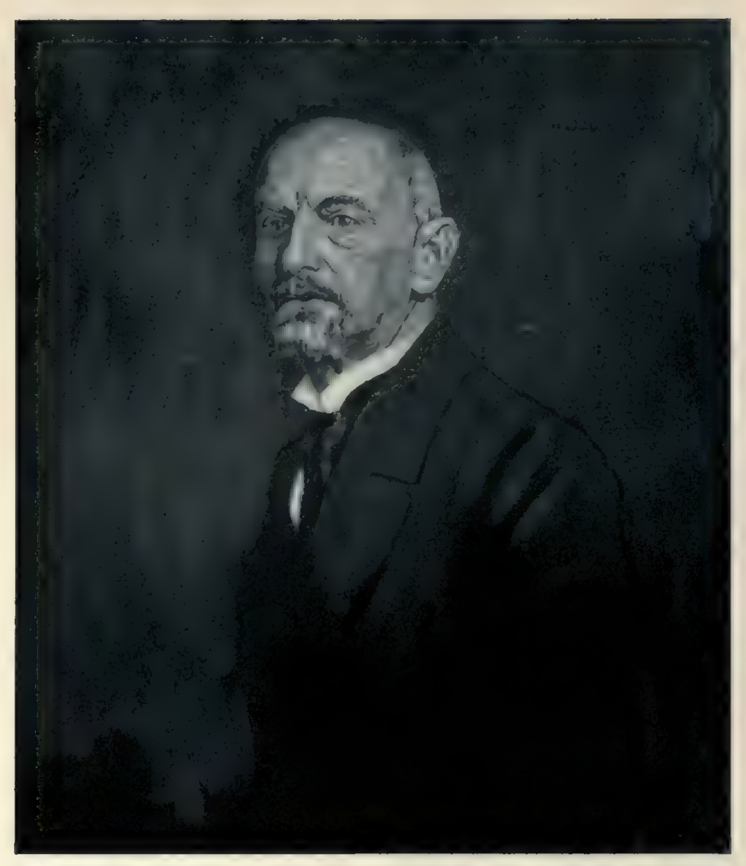
Ausstellung des Kunstvereins Hannover



RICHARD SEIFFERT-WATTENBERG SELBSTBILDNIS
Ausstellung des Kunstvereins Hannover

Hier brachte er besonders im kleinen Format skizzenhafte, impressionistische Bilder voll farbigen Lebens hervor, während es schien, als reichten seine Gaben zur Durchdringung großer Formate nicht aus. Jetzt aber zeigt er, in seiner großen „Landschaft mit aufziehendem Gewitter" (Abb. S. 355), daß auch eine umfangreiche Fläche ihn nicht schreckt: die Komposition ist wohl abgewogen, der Linienzug temperamentvoll, die Pinselführung freier und kecker als bisher. — Eigenwilliger und herzhafter aber ist BURGER-MÜHLFELD in seinem „Kanalbau" (Abb. S. 363). Die Komposition ist bewußt und klar im Aufbau, die koloristische Haltung seiner Bilder flackernd, aber stark. Oft scheint es, als zittere in seinen Bildern der Geist des so früh von uns genommenen Weisgerber nach. In seinen Landschaften spüren wir ein unruhvolles Ringen nach Ausdruck, das oftmals etwas Verkrampftes und Trostloses hat, so in dem „Vorstadtbild" mit der jähen Fläche der Hauswand vor niedrigem Horizont. Hinter diesen Dingen steht ein aufwärtsbegehrendes Wollen, eine künstlerische Kraft, die uns ihr Bestes noch nicht gegeben hat.

LENI HEITMÜLLER-ZIMMERMANN, August Heitmüllers Frau, ist leider nur mit einem Werk, einem farbenfrohen Stilleben vertreten (Abb. S. 363). Mit seinem etwas herausfallenden Rot gibt es kein ganz zutreffendes Bild vom Können der Künstlerin, deren stille, aus fein differenzierten Farbflächen geschichtete Landschaften man hier ungern vermißt. — CARRY VAN BIEMA tritt mit einigen kleinen Werken hervor, die von neuem das ehrliche Streben der Malerin erweisen. Nicht nur in der vollkommenen technischen Ausführung, vor allem im Ernst der Naturauffassung und in der Tiefe der künstlerischen Gesinnung liegt ein Charakterzug, der sie den alten Meistern, einem Dürer oder Cranach, wesensverwandt verbindet (Abb. S. 360). Mit welcher Ehrfurcht ist hier ein Augenlid, mit welcher Liebe und Anteilnahme die geschwungene Linie eines Mundes erfaßt und wiedergegeben! Die Künstlerin kümmert sich nicht darum, ob dies modern oder unmodern



GEORG TRONNIER — BILDNIS DES GEHEIMRATS ARNOLD
Ausstellung des Kunstvereins Hannover

den berühmten Münzmedailleur Friedrich Brehmer eine Kette tüchtiger Ueberlieferung bis auf unsere Tage spannen. — Von den ausgestellten Arbeiten interessiert eine schon 1912 entstandene Arbeit von August Waterbeck; dieser „Studienkopf in Granit" (Abb. S. 364) ist kräftig und fest in der Modellierung, lebendig im Ausdruck und hält sich von übertriebenem Naturalismus glücklich fern. Otto Gothe, dessen Arbeiten manch schöne Hoffnung für die Zukunft erwecken, konnte diesmal, da er unter den Waffen steht, nur einige kleine Sachen schicken, die in Bewegung und Gruppierung, in der geschmackvollen Verwendung der Farbe und in der der Plastik angemessenen Formendurchdringung wenigstens einen Begriff von des Künstlers Begabung vermitteln. — Ludwig Vierthaler, dessen dauernde Anwesenheit in Hannover wir in erster Linie dem kunstgewerblichen Bedürfnis der großen Firmen von Bahlsen und Günther Wagner verdanken, und der gleichzeitig an der Kunstgewerbe-Schule eine fruchtbringende Tätigkeit entfaltet, ist mit seiner neuesten Keramik „Tennisspieler" vertreten. Im Gegensatz zu seinen sonstigen, so stark stilisierten Werken gibt er hier die fast impressionistisch aufgefaßte Erscheinung des modernen, geschmeidigen Sportsmannes. Aber auch hier weiß er in starker Abstraktionskraft und künstlerischer Willenstätigkeit die alltägliche und daher an sich gleichgültige Gestalt ihrer irdischen Bedingtheiten zu entkleiden, so daß trotz allem Gespannten und Momentanen der Bewegung eine Form von allgemeiner Gültigkeit und Dauer zustande kommt.

ist. Sie malt wie sie muß und schafft Bilder, die die Inbrunst eines Gebetes haben. Kurt Schwitters ist nun glücklicherweise zu einer erfreulichen Aufhellung seiner Palette und einer frischeren, lebendigeren Auffassung des Malerischen gelangt. In seinen hier gezeigten Stilleben, dem noch etwas dunklen, aber saftig gespachtelten „Porree" (Abb. S. 356), dann aber besonders in dem tapfer gemalten „Damenbildnis" betritt er zum erstenmal, noch etwas unschlüssig zwar und tastend, aber mit gutem Willen den Weg der neuen, zeitgemäßen Kunst.

Die Bildhauerei ist nur mit verhältnismäßig wenigen Werken vertreten. Sie hat in Hannover nie die Rolle gespielt wie die durch so zahlreiche Künstler gepflegte Malerei. Wollten wir — wie wir es bei jener getan haben — einen bedeutenden Ahnherrn nennen, so müßten wir fast ein halbes Jahrhundert weiter zurückgreifen als dort, denn Schaper ist 1853, Heinrich Kümmel aber, der bedeutendste hannoversche Plastiker des vorigen Jahrhunderts, schon 1810 geboren. Immerhin läßt sich von ihm aus über den aus dem Thorwaldsen-Kreis hervorgegangenen Wilhelm Engelhardt und

Von den geladenen Gästen, deren Werke die Veranstaltung zu einem abgerundeten Ganzen machen sollten, braucht hier nicht des längeren die Rede zu sein, denn sie sind den Lesern dieser Zeitschrift von den großen Ausstellungen in München, Berlin usw. her bekannt und fügen dem Bilde ihrer Persönlichkeit durch das hier Gezeigte keine neue Nuance hinzu. Wir nennen nur kurz u. a. Stuck, Spiro, Münzer, Eichler, Putz, Corinth, Kalckreuth, Landenberger, Schramm-Zittau.



F. BURGER-MÜHLFELD — KANALBAU

Ausstellung des Kunstvereins Hannover



LENI HEITMÜLLER-ZIMMERMANN — STILLEBEN

Ausstellung des Kunstvereins Hannover



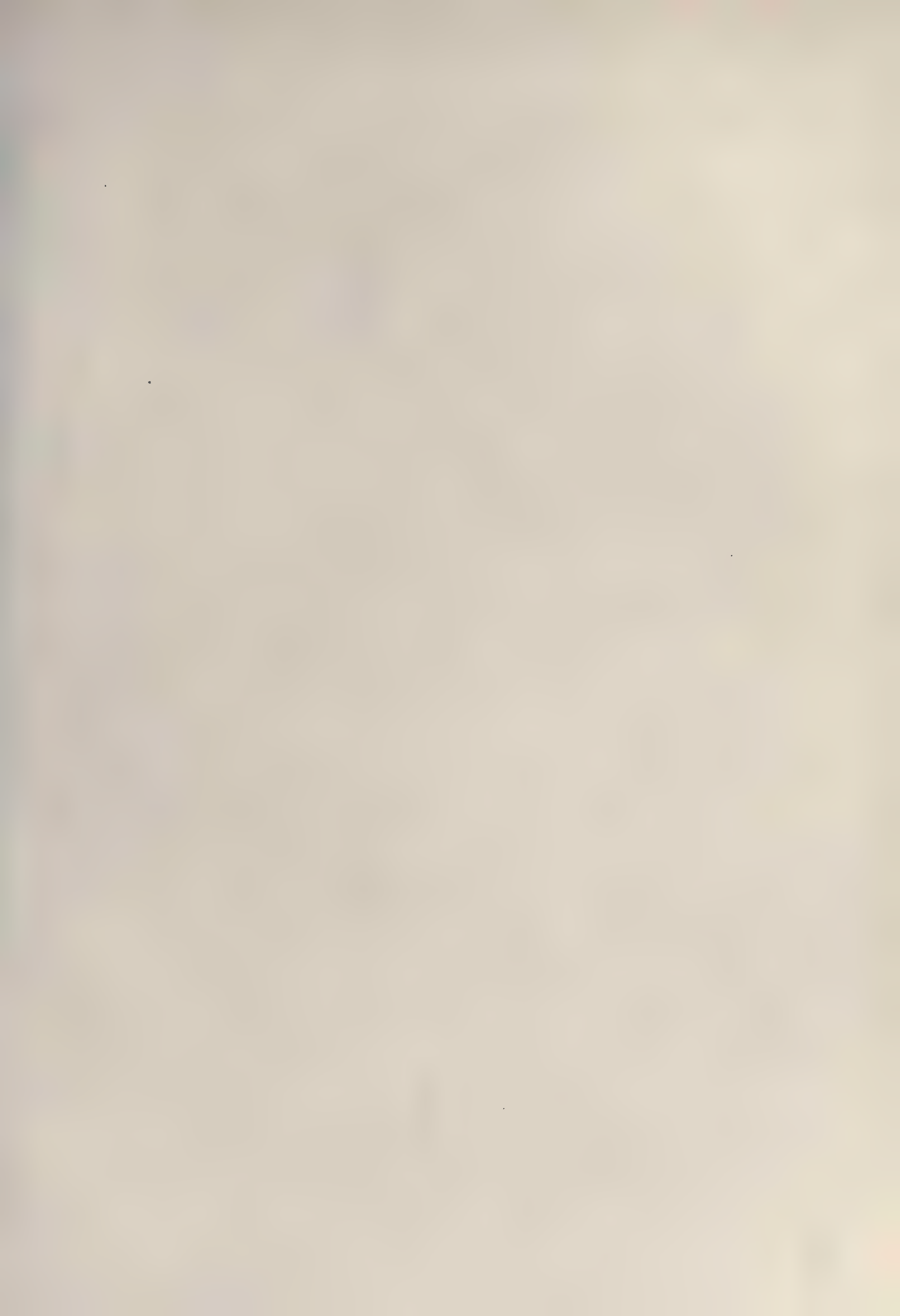
AUGUST WATERBECK
STUDIENKOPF
(GRANIT)

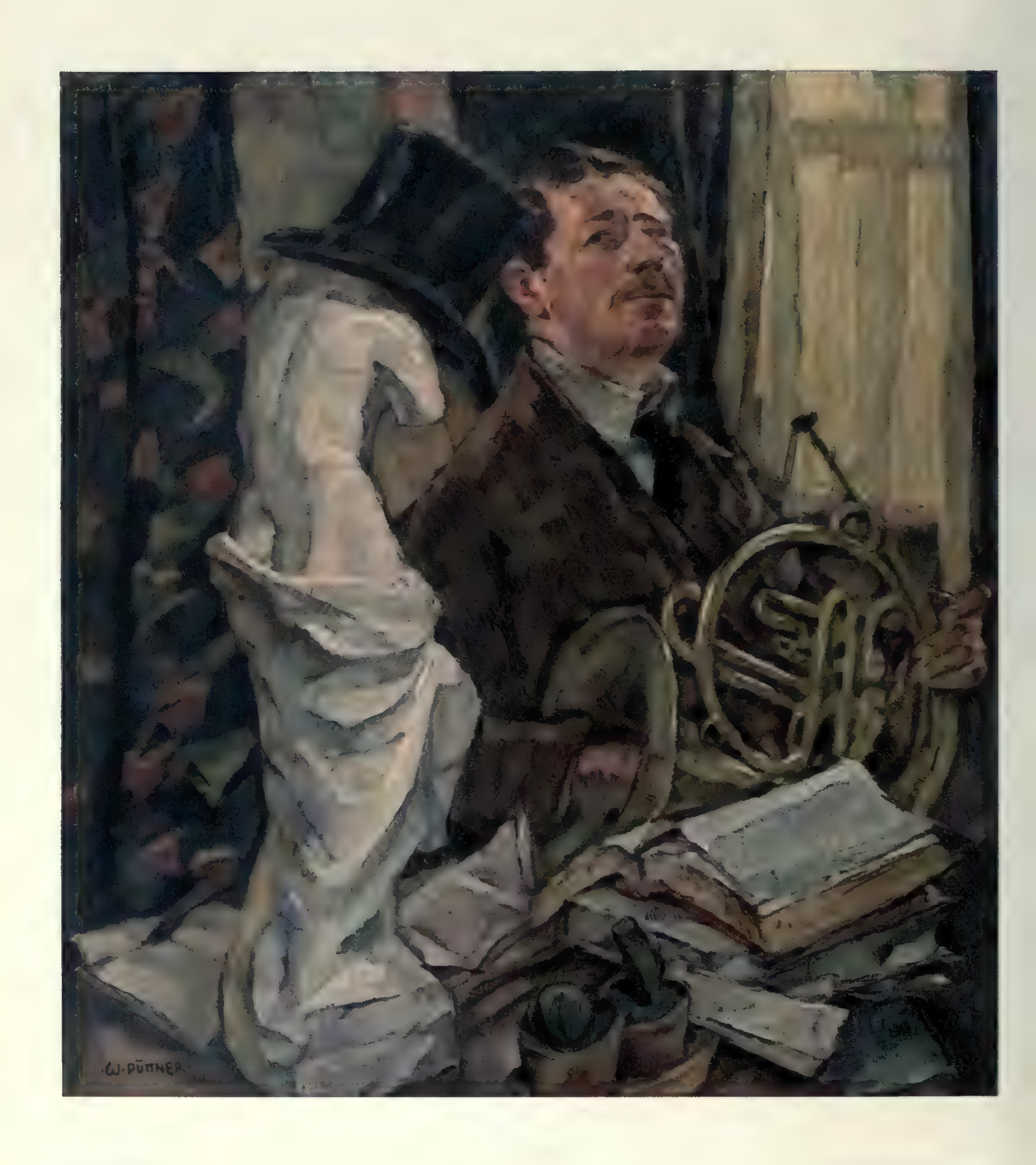
Ausstellung des Kunstvereins Hannover

Eines der besten Bilder der Ausstellung sandte Leo von König, ein vornehmes, feines Damenbildnis voll Zurückhaltung und malerischer Kultur. Ernst Oppler, der leider nur noch durch seine Geburt den Hannoveranern zugezählt werden kann, zeigt drei Arbeiten von seiner bekannten, guten Qualität. Der pikante weibliche „Studienkopf" erscheint unter diesen besonders bemerkenswert. Eine sehr schöne Kollektion des in München verstorbenen Alois Erdtelt sei noch besonders hervorgehoben.

Abgesehen von dem guten pekuniären Erfolg*) hat die 84. Große Kunstausstellung des Kunstvereins für uns, die wir auf eine Erneuerung und Belebung des städtischen Kunstlebens hoffen, eine besondere Bedeutung, weil wir deutlicher als in früheren Jahren die Anzeichen eines neuen künstlerischen Aufschwunges wahrnehmen können. Deutlich sehen wir hoffnungsvolle Talente zu neuem freiem Schaffen emporstreben. Vielleicht haben wir hier die ersten Früchte der großzügigen Kunstpflege vor uns, die die Stadtverwaltung seit einer Reihe von Jahren ihren Museen angedeihen läßt, so daß auch in diesem Zusammenhang die Schöpfung einer großen modernen Galerie als eine Tat von tiefster, stadtgeschichtlicher Bedeutung erscheint. Gerade in Hannover haben die Sammlungen die ernste und schwere Aufgabe, Hüter des Geschmacks zu sein, denn sie sind ja überhaupt — wie Semper sagt — die wahren Lehrer eines freien Volkes. Wir alle erhoffen auch in Hannover einen neuen Aufschwung des Kunstlebens; an dieser Aufgabe müssen wir alle mitwirken, denn von den Künstlern allein kann die Erneuerung nicht kommen; sie wurzeln in ihrer Umwelt und brauchen das Verständnis der Zeitgenossen.

*) Von Privaten wurden für 50000 M. Kunstwerke angekauft, vom Magistrat für öffentliche Sammlungen für 21400 M. und vom Kunstverein für Verlosungszwecke für 30000 M.





W. PÜTTNER SELBSTBILDNIS (1914)



WALTHER PÜTTNER — STILLEBEN (1914)

DIE ÄLTERE UND DIE NEUE MALEREI WALTHER PÜTTNERS

Von Hermann Eßwein

So wenig wie sonst ein Schaffender lebt der Künstler außerhalb seiner Zeit. Auch die schroffste Prägung seiner Eigenart bewahrt ihn nicht vor der Fühlungnahme mit dem, was der Epoche als solcher eigentümlich ist. Stil der Persönlichkeit und Zeitstil haben die mannigfachsten Wechselwirkungen, Reibungen sowohl wie Versöhnungen, zu bestehen, bis wir vom vollendeten Lebenswerke klar den Anteil abzulesen vermögen, den beide an ihm haben. Den noch in voller Entwicklung Begriffenen ringen wir das innerste Geheimnis ihres künstlerischen Ich doch nicht ab, am wenigsten denen, die sich nicht mit dem billigen Ersatzmittel, mit der Pose einer „Handschrift", einer „persönlichen Note" zu bescheiden vermögen. Weit zugänglicher der Nachprüfung, vielleicht weniger aufschlußreich hinsichtlich des Wesens der Kunst schlechthin, doch fruchtbarer im Hinblick auf die Erkenntnis der Zeitkunst, reicher außerdem an pädagogischer Ergiebigkeit für die Mitstrebenden, ist das Verhältnis des Künstlers zu den künstlerischen Bestrebungen seiner Tage, und so sei denn hier ein von jeher mit Bewußtsein Zeitgemäßer, ein mit Willen und in keineswegs oberflächlichem Sinn Moderner in seinen lehrreichen Beziehungen zur Kunstbewegung der Zeit betrachtet: Walther Püttner.

Der Künstler gilt vielen heute noch als der typische Vertreter jener Richtung, die von der inzwischen auseinandergegangenen Münchener Ausstellergruppe *„Die Scholle"* volkstümlich gemacht worden war. Der



WALTHER PÖTTNER — MORGENSONNE (1903)

Kunsthalle, Bremen



WALTHER PÖTTNER UNTERHALTUNG (1913)

Im Besitz von Brakls Kunsthaus, München



WALTHER PÜTTNER

BILDNIS DES VATERS DES KÜNSTLERS (1907)

Sammlung Heymel, München



WALTHER PÜTTNER BÜCHERSTILLEBEN (1915)

Laie hat, wenn er den Namen Püttner hört, ganz bestimmte Vorstellungen von starkfarbigen, derbgefügten Schildereien großen Formates, etwa kleinbürgerlich-behagliche Musikliebhaber vorstellend, wie die hier abgebildeten, oder Münchener Faschingsszenen, und auch die Spielzeugstilleben Püttners schweben als fesselnde Farbenerscheinungen, vorab wohl um der prickelnden Bizarrerie ihrer Zusammenstellung willen geschätzt, vor der vom Gegenständlichen nur zu leicht befangenen Erinnerung.

Wollen wir nun hier dazu anleiten, den Künstler einmal rein als Künstler, also ohne Rücksicht auf die Reize seiner Motive und die Sensationen seiner Farben zu würdigen, wollen wir Püttner, anstatt uns an seinen fertigen Ergebnissen einfach zu erfreuen, auf dem Kampfplatze aufsuchen, auf dem er, ein von den Bewegungen der Zeit mächtig Bewegter, diese Ergebnisse erstritten, so gilt es, sich an kennzeichnenden Stichproben aus seiner Entwicklung klar zu machen, was seine Kunst mit der Kunst der Zeit verbindet, und ein helles Licht gerade auf die breitere Straße zu werfen, auf der die Fußspur dieses einzelnen durch unsere Tage dahinführt. Es braucht wohl nicht besonders gesagt zu werden, daß die zu diesem Zwecke vorzunehmenden Wertungen nur als



WALTHER PÜTTNER MUSIKANTEN (1909)

mittelbar, als Abschätzungen des Früheren am Ideal der reifsten Kunst Püttners zu verstehen sind. An und für sich betrachtet ist natürlich auch jeder frühere Püttner ein echter vollwertiger Püttner.

Das Bild „Morgensonne“ (1903) (Abb. S. 366) atmet die volle Freude an den großen Entdeckungen, welche die Moderne einleiteten und die man mit den Ausdrucksmitteln des *Impressionismus* eifrig verfocht, an *Luft* und *Licht*. Es entspricht der jugendlichen Entwicklungsstufe dieser Kunst sowohl wie ihres Künstlers, daß hier in einfacher und rascher Arbeit, sie glücke nun oder sie glücke nicht, ein Augenblick malerischer Eingebung keck erhascht, ein Eindruck auf die Leinwand geworfen wurde, der an Unmittelbarkeit, an zwanglosem Belassensein, an Eindringlichkeit der Wirkung des Momentanen uns nichts mehr zu wünschen läßt. Ein solches Werk, bei dem der glückliche Griff beim Ausschneiden aus der Naturwirklichkeit — wie klug ist z. B. der *ganze* Stuhl auf der rechten Bildseite ins Bild hineingenommen — alles ist, heißt vielen heute noch ein Bild, und wir haben in der Tat noch heute kein Recht, Werken dieser Gattung, die von je die Form der Skizzenkunst großer Meister war, eine Bildfertigkeit ganz bestimmter Art abzusprechen, nämlich die Bildfertigkeit im Sinne des Impressionismus.

Mit dem Bildnis des Vaters (1907) (Abb. S. 368) sehen wir für Püttner den Impressionismus zum Problem geworden. Man kann von seinen guten Augenblicken nicht leben und die Fülle der Erscheinungen lockt, den Kreis der Darstellung weiter zu ziehen. Das impressionistische Schaffensprinzip steigert sich, indem es eine Aufgabe bildnisartiger Charakterisierung einzubeziehen sucht. Auch hier waltet noch die ganze Ursprünglichkeit des Impressionismus, aber was diesmal das Bild über die geistreiche Notiz hinaushebt, war schon weit schwerer



WALTHER PÜTTNER FASTNACHT (1911)

Sammlung H. Simms, Hamburg

zu erbringen, als bei dem einfachen stillehaltenden Innenraumausschnitt. Hier galt es, aus feinen Abgewogenheiten der Haltung und der Bewegung, mehr noch wie aus physiognomischen Merkmalen und aus dem Mitsprechen der Umgebung, uns von einer bestimmten Persönlichkeit zu überzeugen. Was der Impressionismus dazu tun konnte, ist überreichlich erfolgt, aber der gesteigerte Willen zum Bild, der sich hier vom Eingehen auf zahlreiche malerische Feinheiten und Einzelheiten Befriedigung erhoffte und sich in eindringlich durchgeführter Abstufung der Töne kaum genugtun konnte, hat das Resultat einigermaßen ins Wanken gebracht. Vor dem Original sieht man den Wald zu wenig vor lauter Bäumen, und gerade die Eindringlichkeit der malerischen Mittel be-



WALTHER PÜTTNER — ASCHERMITTWOCH (1912)

droht dort den Eindruck, den wir von der Schwarzweißwiedergabe in verblüffender Stärke empfangen.

Die Fragwürdigkeiten des Impressionismus, von denen wir Püttner bei diesem Werke bedrängt finden, sind bei einem Halbakt von 1904 durch eine Art Gewaltstreich gelöst. Das Werk ist ein vollbewußtes Aufgeben der Bildform zugunsten eines romantischen Schwelgens in bizarren Willkürlichkeiten der Komposition und in schönen Einzelheiten der Malerei. Eine Zeit spricht hier zu uns — viele haben sie bei weitem nicht so restlos überwunden wie Püttner —, die im Ruppigen und im Temperamente der Pinselführung eine Note sah und auf solche genialische Freiheit pochte. Wir haben hier alle Mittel des Impressionismus, aber nicht den Lakonismus seiner Form. Der Hintergrund rechts ist lediglich ein Tummelplatz für den breiten Pinsel, dessen Schwung sich hier allenthalben an sich selber berauscht. Stillebentisch und Figur trennt eine ganze Welt. Wir haben kein Gemälde vor uns, sondern, wie in so vielen Arbeiten jener Zeit, einen künstlerischen Temperamentsausbruch.

Die Zeit der Scholle nun war durchaus eine Restaurationsperiode nach den revolutionären Zuckungen des Impressionismus. Man verzichtete nun auf die höchsten Güter der Sturm- und Drangzeit, auf Luft, Licht und Tönezerlegung um so bereitwilliger, als man wieder auf die physiologischen und dekorativen Reize der Farbe aufmerksam geworden war. Es kam die derbe Kontraste wagende und dann doch schließlich in geschmäcklerische Harmonie ausklingende Palette der starken Lokalfarben, die echt bühnenmäßige Palette Erlers, von der andere glaubten, sie sei auch ohne die Bühnenperspektive zu verwenden und ein geeignetes Mittel realistisch gemeinter Lebensschilderung. Es kam jener Einbruch der Graphik in die Malerei, da die Fünde der japanischen Holzschneider, die Linear- und Flächen-Stilistik der Plakatkünstler zu Anregern der modernen Bildform wurden. Die Malerei benahm sich schmückend im kunstgewerblichen Sinne und zugleich illustrativ. Alle Scholle-Leute, außer eben Püttner mit seinen dumpfen wurzelständigen Beziehungen zum echten Malerideale, waren glänzende Graphiker, die nur ihr Material verfehlten, die ihre auf den Seiten der „Jugend“ so prächtig dastehenden Einfälle nur verwunderlicherweise erst groß und mit Oelfarbe malen zu müssen glaubten. Da kam denn auch ganz folgerichtig das Gegenständliche wieder zu Ehren, und über das Gegenständliche hinaus sogar das Motiv, und niemand verübelte es mehr dem Maler, wenn er auch ein wenig Erzähler sein wollte.

Auch Püttner war eine Zeitlang so etwas wie ein Schilderer Münchener Faschingsfreuden und anderer kleinbürgerlicher Vergnügungen. Wir betreten ihn auf einmal beim starken Betonen des Funktionellen. Einer Szene wie der hier abgebildeten mit den „Drei Musikanten“ (1909) (Abb. S. 370) fehlt zwar der eigentliche dramatische Nerv, denn Püttner hat im Grunde dieselbe Art von Stillebenbegabung wie Trübner oder Schuch, aber sie ist dramatisch pointiert durch die Art, wie die an ihr beteiligten Hände daliegen, ein Kinn stützen, eine Trompete umfassen usw. Die ganze Gruppe als solche, nicht anders wie die auf dem Faschingsbilde von 1911 (Abb. S. 371), hat das Zufällige, fast Gestellte, das einer nur auf die Qualität der Malerei ausgehenden Kunst entspricht, aber gewisse dynamische Angelpunkte wie das Dasitzen und Aufblicken der mittleren Gestalt auf dem Faschingsbild sind mit epigrammatischer Schärfe herausgetrieben. Epigramme solchen Formats aber — —

Halten wir nun rasch, um endlich die Frucht unserer Zergliederung des älteren Püttner zu genießen und um recht anschaulich die grundsätzliche Wandlung zu erkennen, die dem Künstler auf der Mittagshöhe seines Lebens widerfuhr, gleich unser anderes 1912 entstandenes Faschingsbild (Abb. S. 372) daneben, so sehen wir: 1911 noch den realistisch gegebenen, der Naturwirklichkeit entsprechenden Raum, 1912 aber schon einen vergeistigten Raum, eine Raumidee, die sich zu der lediglich beobachteten und abgemalten Stube von 1909 (Musikanten) verhält wie diese wieder zu dem ganz und gar erlebten und gemalten Raum des Interieurs mit zwei Figuren von 1913 (Abb. S. 367). Die Synthese, die Püttner da, angeregt durch die streng malerische Raumerzeugung Cézannes, gelungen ist, springt derart in die Augen, daß eigentlich kein Wort mehr zu verlieren ist, doch sei sie immerhin festzulegen versucht: Püttner hat die volle Unmittelbarkeit, die der Impressionismus allenfalls für den einfachen Ausschnitt zuließ, nun für das durchkomponierte Bild gewonnen. Er gibt nicht mehr die isolierte, immer ein wenig von den Modellen gespielte Szene, die mit der Betonung funktioneller Einzelheiten um realistische Illusionskraft wirbt, sondern er beläßt das Bild als Bild, das uns nun sein



W. PÜTTNER KINDERSPIELZEUG AM FENSTER (1914)

Leben nicht mehr aufdrängt, sondern es unbefangen vor uns auslebt. Die vollkommen organisierte Fläche läßt keine Löcher und Lücken mehr, durch welche man aus der Welt des Bildes in die Welt der Naturwirklichkeit hinübersieht, von der es ausgegangen. Aus dem älteren Faschingsbilde und aus der Musikantendarstellung, so sehr sie als Ganzes alles Gewünschte geben, lassen sich Fragmente, Abschnitte ausschneiden, die völlig uninteressant, nur von gegenständlicher Bedeutung sind, während jedem einzelnen Teilchen der neueren Arbeiten eine unzerstörbare, auch der gewaltsamen Aufhebung des logisch-gegenständlichen Zusammenhanges trotzende malerische Einheitlichkeit innewohnt. Die Maskierte von 1912 und der Innenraum des Folgejahres geben dabei das Funktionelle noch weit stärker wie die älteren Bilder, aber es ist nun nicht mehr losgelöstes epigrammatisch betontes Detail, dessen Uebercharakteristik auf das Ganze ausstrahlt. Der spitzabgebogene Oberkörper der Maskierten, das animalisch schwere, ausruhende Sitzen der beiden anderen Gestalten ist bei aller Drastik nur Bildelement, dynamisch-statisches Motiv unter den gleichwertigen, zur Gesamtwirkung genau ebensoviel

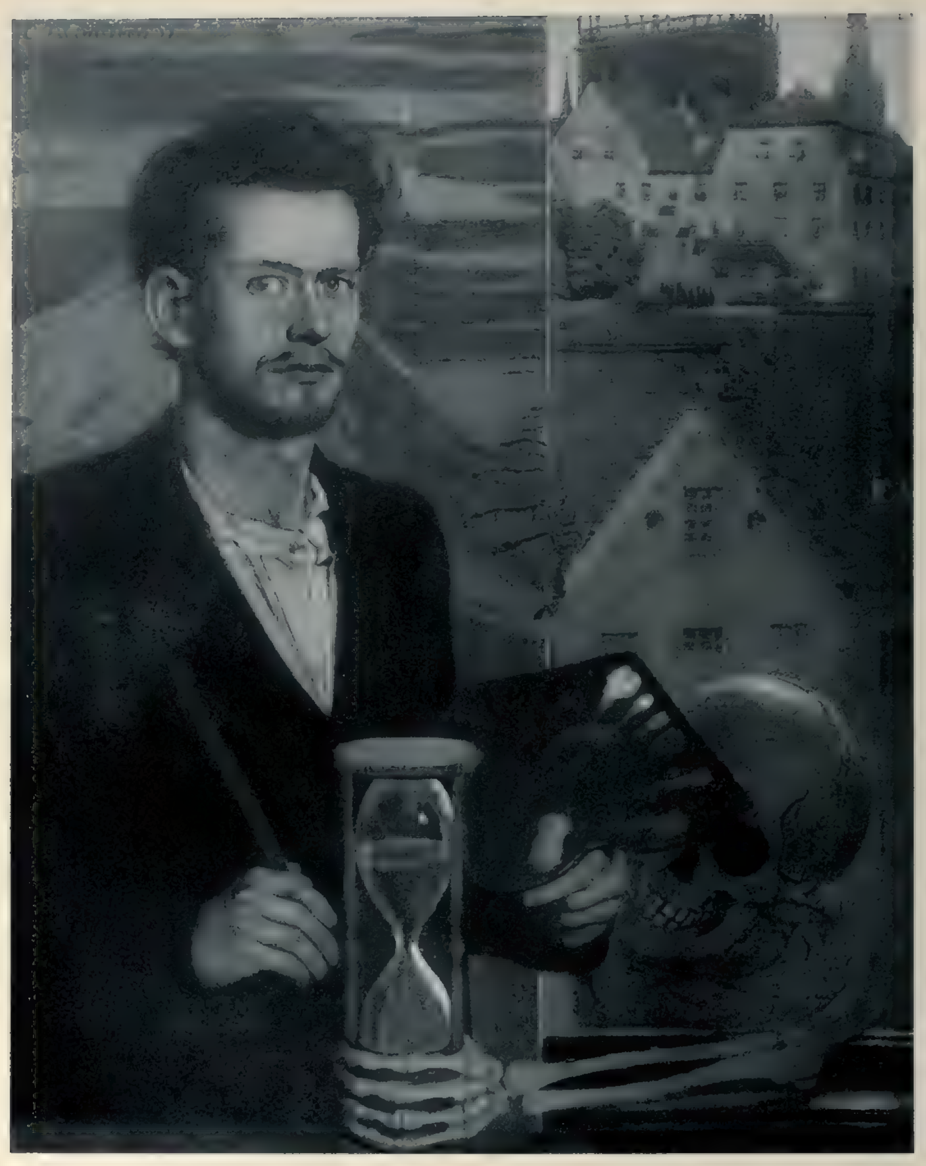


W. PÜTTNER GROSSES STILLEBEN MIT BLATTPFLANZEN (1914)

beitragenden Elementen des Raumes und der Farbe.

Dies letztere Element, die Farbe Püttners, hatte in der Scholle-Zeit lediglich den Mut zu den Möglichkeiten der Palette gefunden gehabt und ihre Kraft und Mannigfaltigkeit durch manchen Kompromiß, durch manches Notbehelfhafte in Beziehung auf den Ton erkauft. Es gab die Zeit eines gewissen trüb rinnenden Grau in der Malerei Püttners, die nun vorüber ist. Mit der Erneuerung seiner Auffassungsweise und mit der Hinkehr zu einer streng einheitlichen Bildform hat sich auch die Farbe des Künstlers erneuert und vergeistigt. Die Kraft, die sie von je besaß, hat Seele gewonnen. Nun erst kann sie es wagen, der Ursprung zu sein, aus dem alle Gestaltung emporsteigt.

Es sind je nach der Persönlichkeit viele Wege denkbar, die zu diesem Ziele hinführen. Die Hauptsache ist, daß es auf irgendeinem von ihnen ergangen wird, bevor die Füße alterssteif und an einen bestimmten Rhythmus allzusehr gewöhnt sind. Walter Püttner, der es ganz folgerichtig mit der Jugend hält, ist gottlob selbst noch viel zu jung, um der Manierist seiner neuen Entdeckungen zu werden.



O. ZWINTSCHER — SELBSTBILDNIS (1897)

OSKAR ZWINTSCHERS KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG

Von HILDEGARD HEYNE-Leipzig

Ende Januar dieses Jahres schrieb Oskar Zwintscher, mit dem ihm eigenen philosophischen Humor auf die geringen Ausstellungsmöglichkeiten während des Kriegs bezugnehmend, die Worte: „Ich werde ‚so' eine hübsche Sammlung zusammenkriegen, die schlimmsten Falles mindestens einen sehenswerten Nachlaß ergibt". Kaum 14 Tage später, am 11. Februar, war dieser schlimmste Fall durch eine Lungenentzündung Tatsache geworden. Aber auch *die* Prophezeiung ist eingetroffen, daß es ein sehenswerter Nachlaß dieses 45 jährigen (geb. am 2. Mai 1870) ist, der in einer Deutschland durchwandernden Sammlung am 15. April im Sächsischen Kunstverein in Dresden zuerst der Allgemeinheit zugänglich gemacht wurde.

Einige kleine Innenraumbilder eines Bauernhauses in Diesbar bei Meißen sind typische Beispiele für die zeichnerisch realistische Schulung mit braunem Galerieton im Kolorit, welche die Akademie Leipzigs, der Geburts-



O. ZWINTSCHER — PIETÀ (1906)

Privatbesitz. Replik in der Kirche zu Ziegenhain in Sachsen



O. ZWINTSCHER — O WANDERN! (1903)
K. Gemäldegalerie, Dresden

stadt Zwintschers, ihren Schülern in den achtziger Jahren zuteil werden ließ. Aber erstaunlich steht daneben ein ganz duftig impressionistisch gegebener „Blick übers Elbgelände“ der gleichen Zeit vom Ende der achtziger Jahre, ein Zeugnis für eine ganz selbständige Verarbeitung malerischer Probleme, die damals in der Luft lagen. Auch in den neunziger Jahren, nachdem Zwintscher von 1890—92 die Dresdener Akademie unter Léon Pohle und Ferdinand Pauwels besucht hatte, klingt diese Richtung noch zuweilen an. Zugleich aber setzt bereits, aus der Léon Pohleschen Art heraus entwickelt, im Figurenbild die eigenartig Zwintschersche Stilisierung ein. Den Höhepunkt dieser Periode bezeichnet das Genrebild: „Dein Wille geschehe“ von 1893, worauf der Künstler das Munkeltsche Legat erhielt, das ihm drei Jahre sorglosen Schaffens in der Meißner Einsiedelei, die er nach der Akademiezeit als Wohnsitz erwählt hatte, ermöglichte.

Hervorragende Entwicklungsfaktoren aber sind die Jahre 1895 und 1896 durch kurze Frühjahrsaufenthalte in München. Der Verkehr mit jungen Münchner Malern der fortschrittlichsten Richtung, wie Slevogt, R. M. Eichler, Richard Kaiser, sprengte die Fesseln, die Zwintschers Talent durch die am Modell hängende realistische Schulung anhafteten, indem diese Künstler Zwintscher bewiesen, daß man selbst den frischesten Natureindruck in einem Bilde nach einer kleinen Naturskizze in frei komponierendem Schaffen im Atelier erreichen konnte. So gelangte er vom Zufälligen des Naturvorbildes zur eigenen *Stilbildung.* Direkt vorbildlich aber werden ihm nicht diese zeitgenössischen Künstler, sondern die Meister der Romantik und Neuromantik, wie Schwind, Spitzweg, Böcklin und Feuerbach, deren Werke er in der Schackgalerie eingehend studierte. Der „Panische Schrecken“ Böcklins z. B. löst den Zwintscherschen „Sturm“ aus. Werke,



O. ZWINTSCHER DIE GATTIN DES KÜNSTLERS IM ROTEN KLEID (1915)
Unvollendet im Nachlaß

wie der „Sommer“ von 1895 beweisen vor allen den günstigen Einfluß Böcklins auf das Zwintschersche Kolorit, das sich hier zu größerer Helle und Kraft aufschwingt.

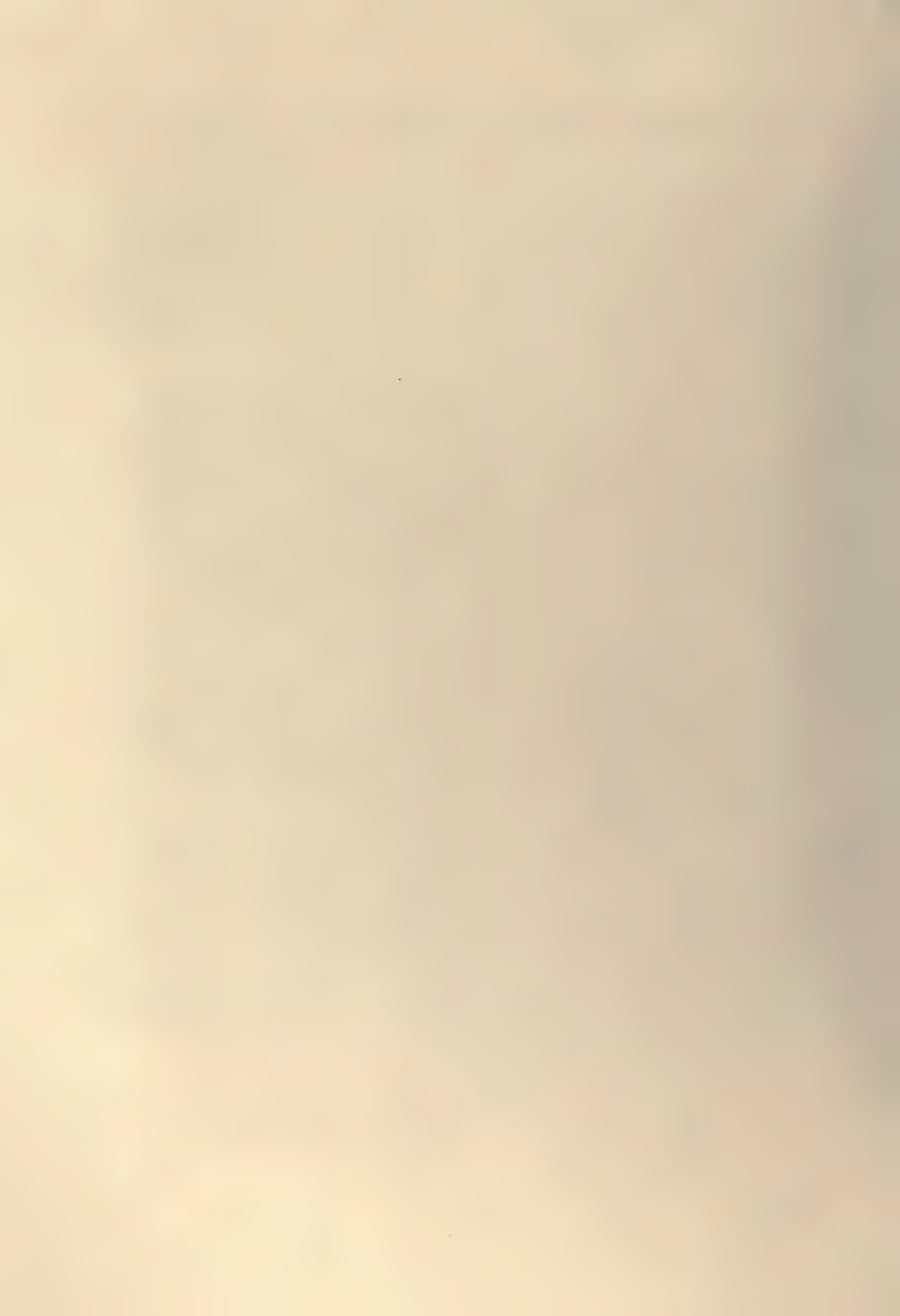
In den Jahren 1896 und 1897 wird in Bildern wie „Sommertag“, „Mondnacht“ und „Der alte Turm“ (der Albrechtsburg) Spitzwegscher Einfluß in noch viel persönlicherer Form verarbeitet als 1895 die von Böcklin ausgehenden Anregungen. Aus den kleinen biedermeierlich novellistischen, malerisch weichen Bildchen Spitzwegs in schmalem Hochformat gestalten sich große Gemälde in gleich steilem Rechteck. Die Stimmung oder der Humor aber werden rein formal durch die Phantasie anreizende lineare und farbige Kontraste mit einer auf Gesamtwirkung ausgehenden Stilisierung erreicht. Die zwei Bild-

O. ZWINTSCHER GOLD UND PERLMUTTER (1909)

König-Albert-Museum, Chemnitz



O. ZWINTSCHER KINDERBILDNIS MIT STIEFMÜTTERCHEN (1908)
Im Nachlaß des Künstlers



nisse des Künstlers und seiner Braut von 1897 (Chemnitzer Privatbesitz), kann man als Marksteine am Wege zur Meisterschaft bezeichnen. Denn hier tritt zu der Verarbeitung Böcklinscher Anregungen, wie sie die Landschaft im Brautbild, die Einführung des Todes im Selbstbildnis vielleicht erweist, zuerst stark die Wirkung der alten deutschen Meister der Porträtkunst auf Zwintscher hervor, die richtunggebend für sein ganzes Schaffen werden sollte. Oswald Krell von Dürer in der Münchner Pinakothek hat die Konzeption des Selbstbildnisses bedingt, wie dies die Anordnung der Figur im Raum mit dem Ausblick auf Meißen, die Haltung und Blickrichtung des Dargestellten, die schroffe Betonung des Linearen beweist. Ueber Dürer hinaus führt das Bestreben, Bildnis, Innenraum und Ausblick zu einer dekorativen Bildeinheit zusammenzuschweißen.

Am 26. September des Jahres 1898 hatte sich der Künstler in sein bescheidenes Meißner Malernest ein Meißner Bürgerkind als Gattin geführt, deren schmiegsame Erscheinung und Wesensart seiner künstlerischen Gestaltung die Vollendung durch das adäquate Modell, seiner Schaffenskraft die verinnerlichte Stetigkeit und höchste Intensität geben sollte. Die ersten Ehejahre führen die Anregung herauf, welche, als letzte zu den ebengenannten Bildungsfaktoren hinzutretend, den eigenartigen Meister schaffen half, und zwar ist dies eine ausländische: die nur durch Reproduktionen Zwintscher bekannt gewordene Porträtmalerei Whistlers. Sie zeitigte die silhouettenhaften Bildnisse, auf Schwarz vor Grau gestimmt, wie das des Bruders Rudolf Zwintscher, des Pianisten und Komponisten, von 1899, und später die beiden Halbfigurenporträts des Bildhauers Lange und des Dr. M. aus Charlottenburg von 1908 in viel gewandterer und eigenerer Flächenführung. Auch die in einem Farbenton gehaltenen Porträts mit der Vorliebe für großstilisierte Pflanzenornamente in Hintergrund oder Gewandung, wie Bildnis der Gattin in Violett von 1900, in der Dresdener Galerie von 1901 u. a. m. gehen auf Whistlerschen Einfluß zurück. Immer heißer aber ringt der Künstler daneben mit den Riesen der altdeutschen Zeit, um ihre Kräfte in seine Wesensart umzusetzen: Das Mädchen im roten Samtmieder von 1901 und das Elternbildnis (Zwintschers Vater war Lehrer der Musik am Leipziger Konservatorium) erweisen die günstige Wirkung Holbeins auf die Entwicklung kühner und leuchtender Farbenkompositionen, die breite und sichere Auslegung der Figurenmasse in der Bildfläche. In der psychischen Auffassung kann man sagen, daß Zwintscher zwischen Dürer und Holbein wählt, indem er das Temperament des Dargestellten in einer unserer modernen Zeit entsprechenden künstlichen Zurückdrängung gibt, die in nicht völlig geglückten Werken sich zur Erstarrung steigert, während Dürer es dem Beschauer entgegenflammen läßt, Holbein in vornehm kühler Zurückhaltung mehr das objektiv betrachtete Sein der Persönlichkeiten zum Ausdruck bringt. Von dem Porträt des



O. ZWINTSCHER ✿ IM ROTEN SAMTMIEDER (1901)
Im Nachlaß des Künstlers



O. ZWINTSCHER — ERINNERUNG AN ARCONA AUF RÜGEN (1913)
Im Nachlaß des Künstlers

Dichters Rilke (1902) an ist fast jedes Bildnis nicht nur ein gestelltes, sondern ein gelöstes Problem bei ganz persönlicher Gestaltung.

Einmal ist es die Aufgabe, die runde Form und leuchtendes Inkarnat aus einem weichen Raumfluidum auftauchen zu lassen, wie bei dem Breslauer Selbstbildnis von 1908 mit der feinen Seelensprache der Hand. Den Gipfelpunkt dieser Gruppe bildet das neuerdings in Leipziger Privatbesitz übergegangene Mädchenbildnis mit Georginen durch die Einführung kühner und reicher Farbzusammenstellungen in diese aus dem Dunkel heraus gestalteten Bildnisse. Hier, wie in vielen anderen Zwintscherschen Porträts, ist die Blume nicht nur ein Faktor in der linearen und farbigen Bildrechnung, sondern übernimmt in ihrer Formen- und Farbensprache eine symbolische Ausdeutung des dargestellten Typs und Charakters. In dieser Bildnisgruppe herrscht die Vorder- oder Dreiviertelansicht vor.

Ein andermal sind es lineare, flächenhaft dekorative und stoffliche Reize, die Zwintscher meist im Profilbildnis gestaltet.

Die Treue der Charakteristik, auch des Stofflichen, steht an Feinheit den alten deutschen Meistern nicht nach, der dekorative und poetische Wert sind Whistler verwandt, aber nicht mehr nachempfunden. Keine nüchtern treue Objektswiedergabe, kein impressionistisches Augenblicksbild, eine Summa, oder auch eine dichterisch-phantasievolle Schilderung des Charakters wird gegeben, dessen Ausdruck die leblosen Dinge der Umgebung dienstbar werden, so daß sie, vermöge ihrer farbigen und linearen Anordnung, den psychischen Gehalt des Bildnisses steigern. Die dunklen Harmonien wiegen auch hier vor. Das Inkarnat weist noch graugrüne kühle Schatten auf, hat aber nicht mehr den an Leder oder bemalte Holzskulptur gemahnenden Ton der Zeit bis 1901. Man vergleiche als Beispiel das ernste blonde Kind mit Stiefmütterchen von 1908.

Von 1910 ab läßt sich eine neue Phase



O. ZWINTSCHER — MELODIE (1903)

Erste Fassung des Bildes in der Ruhmeshalle, Barmen. Besitzer Prof. Hans Unger, Dresden



O. ZWINTSCHER SELBSTBILDNIS (1908)

Breslauer Museum der bildenden Künste

in Zwintschers Reifezeit als Bildniskünstler datieren: An Stelle der linear dekorativen Wirkung wird Plastik angestrebt, ohne die stofflichen Reize und den Rhythmus der Farbenordnung zu verleugnen. Helle, schmelzende Töne charakterisieren das Inkarnat. Die Vorderansicht oder die Stellung mit Richtungkreuzungen (vergl. Abb. Frau Zwintscher mit Schmetterling), die früher selten waren, wird bevorzugt. In der dargestellten Umgebung wird zum erstenmal die Raumtiefe betont und zwar mit starken leuchtenden Farben, ohne das weiche Helldunkel der Werke von 1903—1908, z. B. in dem Bildnis Frau Zwintschers im Sommergarten von 1910, wo der Künstler auch das Freilichtproblem feintoniger durcharbeitet, das er in dem Frühwerk: „Die Familie“ (1897) zuerst angriff. Das Bild des Oberbürgermeisters Beutler verblüffte geradezu durch die Konsequenz, mit welcher Figur und Bildraum mit der säulengegliederten Wandverkleidung des Ratssaales zusammenkomponiert waren, so daß die Illusion des „Raumdurchblicks“ entstand. Die Ueberführung des Bildes in das Stadtgeschichtliche Museum ist darum zu beklagen.

Karl Lamprecht als Leipziger Rector magnificus, mit dem wuchtigen Ernst des Kopfes das köstliche Stilleben des Ornats beherrschend, Ottomar Enking am



O. ZWINTSCHER

DIE GATTIN DES KÜNSTLERS IN SCHWARZ-WEISSER HAUBE (1912)
Chemnitzer Privatbesitz



O. ZWINTSCHER — OFFENES MEER (1915)

Im Nachlaß des Künstlers

Schreibtisch (Neuerwerbung der Dresdener Galerie), Graf Hardenberg und Oberleutnant Gregori in Uniform, die Dame im braunen Samtkleid und Frau Zwintscher im Hamsterpelz (jetzt in Barmer Privatbesitz) sind Musterbeispiele für die Weiterentwicklung altdeutscher Bildnismalerei in die moderne Auffassung. Tritt das Profil auf, so wirkt es meist räumlich, nicht silhouettenhaft, wie in den früheren Bildnissen.

Neben der Entwicklung des Bildnismalers Zwintscher ging aber die des Landschafters und Schöpfers freier Kompositionen parallel, die wir bis zur Reifezeit verfolgten.

Mit dem Bilde „O wandern, o wandern" (1903), das die Dresdener Galerie aus dem Nachlaß ankaufte, hat Zwintscher, aus Böcklin und Spitzwegs Vorbild völlig gelöst, seinen eigenen Stil gefunden. Klareres Licht, leuchtendere Farben, transparentere Schatten, eine lineare Konstruktion, die in den Landschaftsdarstellungen der altdeutschen Meister wurzelt. Ich erinnere an Dürers Landschaft zu Füßen der großen Fortuna. In den kommenden Jahren lebte sich die Zwintschersche Naturfreude hauptsächlich in Aquarellen aus, die in einer Serie von Meerbildern von Rügen 1911 und Bornholm 1912 gipfelt. Diese, wie das große Oelgemälde „Arcona" von 1913 und das riesige Werk „Offenes Meer" von 1915, bändigen das Linienspiel der Wellen, das unübersehbare Spiel der Farben und Töne von Küste, Wasser und Himmel in so souveräner Form, daß sie in der Geschichte der Meerdarstellung eines der hervorragendsten Glieder für allezeit bilden werden.

Daneben stehen meist im alten steilen Hochformat Verherrlichungen der vertrauten Heimat. Die Zunahme an Feinheit in der Wiedergabe des Atmosphärischen, an Raumwirkung trotz dekorativer Stilisierung und zwar allmählich durch malerische, nicht nur lineare Mittel, wie früher, ist auffällig.

In freien Phantasieschöpfungen bewältigt Zwintscher in allmählichem Aufstieg die kompositionelle Ordnung der Körper: Vom liegenden „Knaben mit Lilie“ zu der „Pietà“, mit der über dem ausgestreckten Leichnam aufgerichteten Vertikale der Mutter Maria, zur „Melodie“ in der Barmer Ruhmeshalle (1907), wo der Rhythmus der liegenden Frauengestalt, der verschleiert Knieenden und des geigenden Jünglings, zusammen mit den prunkenden und doch so wunderbar abgestimmten Farben eine „Melodie“ ist. Holbeins „Toter Christus“ und Klingers „Pietà“, Feuerbach und Tizians „Himmlische und irdische Liebe“ können wohl als Anreger empfunden werden, doch mit völlig sicherer Verarbeitung zum eigenen Wesen.

1908 und 1909 entstanden zwei Werke, die zwischen Porträt und freier Komposition stehen: „Der Akademiker“ in kühner Uebereinanderordnung zweier Körper, formal und koloristisch die Gruppe des Breslauer Selbstbildnisses krönend, „Gold- und Perlmutter“ im Chemnitzer Museum der flächenhaft dekorativen Bildnisgruppe nahestehend.

Setzte dieses Werk den Cranachstil durch das Betonen des Umrißrhythmus fort, so wurde das große Gemälde „Zwischen Schmuck und Lied“ im Leipziger Museum dagegen von 1910 mit der schwellenderen Modellierung der Italiener in kühlleuchtenden Farben gestaltet. Es leitet im Figurenbild die neue Periode der letzten Meisterschaft ein. Eine eigenartige Neugestaltung des alten Adam- und Eva-Motivs, „Begegnung“ zweier lebensgroßer Akte am Meer, konstruiert durch das Schneiden der Horizontlinie mit der Augenlinie der Figuren, schneidet kühn die monumentale Einheit von Körpern und Raum.

Die großartigste Personifikation des Weltkriegs Deutschlands wäre wohl in der Monumentalität der Körperpyramide, der Größe und dem Reichtum der Linienführung, gepaart mit innigster Wärme in der Mutterdarstellung der lebensgroße „Sieger“, der mit zwei Schwertern die deutsche Mutter umhegt, geworden, wenn das Bild über die Untermalung hinausgelangt wäre.

Die Zeichnungen Zwintschers, abgesehen von den seinen Lebensunterhalt seit 1895 bis zu seiner Professur an der Dresdener Akademie 1903 hauptsächlich bestreitenden Karikaturzeichnungen für die Meggendorfer Blätter, sind nur sporadisch erhalten, meist als Erinnerungen an liebe Stätten die früheren, als Einzelstudien zu Gemälden die späteren; Bildkompositionen kommen ganz wenig vor. Sie begleiten als feines Nebenthema die Entwicklung des Malers.

Ein bewußtes Aufnehmen der durch den Dreißigjährigen Krieg unterbrochenen Entwicklung unserer Deutschen Kunst seit Dürer und Holbein, formal, koloristisch und inhaltlich (insofern die Werke das verpönte Recht, geistige Werte zu vermitteln, beanspruchen), läßt sich als nationales Bestreben nicht konstatieren, wohl aber als die Tat eines Einzelnen. Das ist das Werk des mit bewunderungswerter Unabhängigkeit von allgemeinen Zeitströmungen ruhig und geschlossen voranschreitenden Oskar Zwintscher, das dadurch der deutschen Kunstgeschichte als starkes Glied unlösbar eingefügt bleibt.



O. ZWINTSCHER ZEICHNUNG



LOUIS TUAILLON — DAS ROBERT KOCH-DENKMAL IN BERLIN



R. VON POSCHINGER † WALDLANDSCHAFT

RICHARD VON POSCHINGER

(1839—1914)

Ueber der neueren Münchner Landschaftsmalerei steht groß und fest der Name Adolf Lier. Was in München an Landschaften entstand, ehe im Jahre 1868 Lier aus dem Atelier des Jules Duprè zurückkehrte nach München und den Duft des Waldes von Fontainebleau mit sich brachte, das war kaum etwas anderes als gemalte Geographie, als gemalte Heimatkunde. Oft ausgezeichnet gemalt, aber immerhin gebunden an den Stoff, häufig genug gegenständlich zu interessant, um noch rein künstlerisch wirken zu können. Von Domenico Quaglio geht diese Entwicklungslinie zu Rottmann, und selbst unser vielgeliebter Eduard Schleich, der Feinschmecker satter Töne in der Art der Niederländer, wahrhaftig nicht schlechthin ein Vedutenmaler, ist nicht ganz ohne Absichtlichkeit, ist nicht voll reiner Naivität, wenn er vor die Natur hintritt. Das hat schon Pecht empfunden, als er meinte, Schleich beabsichtige die Pracht zu zeigen, deren die Heimat fähig sei.

Dagegen Lier! Er sucht nicht nach „abschilderungswürdigen Partien" der Natur, er ist nicht wählerisch mit seinen Landschaftsausschnitten, er geht nicht den Knalleffekten der Natur nach. Sondern kaum hat er den Bannkreis der Stadt, das graue Häusermeer verlassen, so tun sich ihm ganz von selbst die Reize der Nähe, die intimen Schönheiten der Landschaft auf, und ein Steinbruch, ein Kornfeld, ein Waldrand, eine Mooswiese sind ihm Gegenstand genug für seine Kunst.

Was Lier erkannt, erarbeitet und sich festgehalten, das verriet er willig und überlieferte er bewußt seinem kleinen Schülerkreis. Die Lier-Schule — so viel ich weiß, nur aus sieben Kunstbeflissenen bestehend — hat unter solchen Umständen in der Münchner Landschaftsmalerei eine bedeutende Stellung eingenommen und das ganze Stoffgebiet ein Jahrzehnt hindurch beeinflußt und beherrscht, ja, in den ferneren Ausstrahlungen ist das Wirken Liers und seines Kreises heute noch in der Münchner Landschafterschule wahrnehmbar. Von diesen Lier-Schülern haben Wenglein, Baisch und Schönleber ihren Weg in die weitesten Kreise des



R. VON POSCHINGER † STRAND BEI SCHEVENINGEN

Aus dem Besitz der Galerie Heinemann, München

Kunstpublikums nicht verfehlt, zwei ungarische Künstler, wenig bekannten Namens, haben in den engeren Bezirken ihrer Heimat die Lehren ihres Meisters in die Praxis umgesetzt, v. Malchus ist zu früh gestorben, um das Beste seiner reichen Begabung darbieten zu können, Richard von Poschinger aber, der siebente der Lier-Schüler, hat bei Lebzeiten stets nur eine kleine Gemeinde von Bewunderern seiner zarten, sanften Kunst um sich zu vereinigen gewußt. Das spricht nicht im geringsten gegen sein Werk, sondern es ist hier nur erwähnt als ein interessanter Beitrag zu dem Kapitel von der sozialen Funktion der Kunst und von Geschmack und Ahnungslosigkeit des Kunstkonsumenten. Gegenüber Richard von Poschinger hat solchermaßen die Nachwelt manches gutzumachen, und wenn einmal in München eine städtische Kunsthalle errichtet werden sollte oder wenn etwa die Neue Pinakothek sich nach ihrer Neuordnung angelegentlicher mit der älteren Münchner Malerschule beschäftigt, so müßte im Lier-Kabinett Poschinger mindestens mit einem halben Dutzend seiner feinen Gemälde vertreten



R. VON POSCHINGER † AM ABHANG

Aus dem Besitz der Galerie Heinemann, München



R. VON POSCHINGER † — OBERBAYERISCHE LANDSCHAFT

Aus dem Besitz der Galerie Heinemann, München



R. VON POSCHINGER † VIEHHERDE

sein. Diese Auswahl abwechslungsreich zu gestalten, könnte nicht im mindesten schwer fallen. Denn Poschingers Kunst, so ausgesprochen persönlich und originell sie ist, enträt nicht der frohesten Mannigfaltigkeit. Eine im Jahr 1909 in der *Galerie Heinemann* in München veranstaltete Poschinger-Ausstellung zeigte in nahezu hundert Werken, wo überall Poschinger die Motive seiner Gemälde suchte und fand, und in welcher Art sie ihm zum Bilde zusammenwuchsen. Viel verdankte der Künstler einem mehrjährigen Aufenthalt in Schleißheim, dessen reizvolle Umgebung: Moor, Heide, die wundervollen Bäume an der Allee nach Dachau, Torfstiche, Fasanengehege, ihm willkommene Vorwürfe gaben zu Gemälden, in denen der vollkommene Zauber der Flachlandschaft, die so unendlich feinere künstlerische Kultur voraussetzt als die Gebirgslandschaft, eingefangen ist. Andere Gebiete seines Schaffens waren Dachau, Moosburg, Langenpreising bei Erding, die Ammergegend bei Polling, der Chiemsee, die Ufer des Starnberger Sees, das Isartal. Nie malte er da „Ansichten", sondern er vertiefte sich in irgend ein ausgesprochen malerisches Detail: eine Sandgrube konnte es ihm antun oder ein frisch gepflügter Acker, ein behäbig hingelagerter Bauernhof, eine schön silhouettierte Baumgruppe, ein Altwasser mit seinen überraschenden Spiegelungen und Farbenschattierungen. Die lauten, grellen Stimmungen liebte er nicht: matte Sonne, graue Tage, der hereinbrechende Abend — das sind die bevorzugten Beleuchtungen seiner Landschaften, die er auch nur sehr selten mit Menschen, ein wenig öfter mit Tieren staffierte ...

Indessen hielt Poschinger dafür, daß man auch gelegentlich eine Auslandsreise tun müsse, um sein Auge durch Vergleichsmöglichkeiten für die Eindrücke der Heimat zu schärfen, und so studierte und malte er in England, Frankreich, Belgien, Holland und Italien. Er hat die Klippen bei Dover abgeschildert und am Posilip seine Staffelei aufgestellt, ein Strandbild aus Scheveningen, 1875 entstanden, und mit frohem Menschengewimmel belebt, gehört in seiner gebändigten Farbigkeit sogar zum Schönsten, was uns Poschinger gab. Aber trotzdem wird der teure Meister in der Erinnerung seiner Verehrer fortleben als der Maler der Münchner Landschaft, der Reize aus der Nähe, und als der Repräsentant einer Landschaftskunst, für die die Frage: „Warum in die Ferne schweifen?" noch restlos Geltung hat. G. J. Wolf



AUGUST NEVEN DU MONT † ABENDGESELLSCHAFT

KUNST IN KÖLNER PRIVATBESITZ

Von Dr. Eugen Lüthgen

Zum dritten Male hat der Kölnische Kunstverein eine Ausstellung von Werken aus Kölner Privatbesitz veranstaltet. Aber immer noch braucht man keinen geringeren Maßstab der künstlerischen Wertung anzulegen als früher. Es ist erstaunlich, wie groß die Zahl der guten und besten Werke der Malerei und der graphischen Künste ist, die diese Ausstellung birgt.

Man könnte von einer vorbildlichen Ausstellung deutscher Maler des angehenden 19. Jahrhunderts sprechen. Wer mit hohen Erwartungen, beste und schönste Werke der deutschen Kunst zu sehen, diese Ausstellung besuchte, war nicht enttäuscht. Wenn auch die Besitzer der Bilder aus den verschiedensten Gründen von den verschiedensten künstlerischen Werturteilen ausgehend, ihrer persönlichen Neigung folgend, ihre Gemälde erwarben, so kann der Eindruck der Buntscheckigkeit und des Zusammengewürfelten in dieser Ausstellung nicht aufkommen. Vielmehr wirkt die Ausstellung in ihrer gewählten Zusammenstellung geradezu zielweisend. Denn sie gibt mehr als das zufällige Ergebnis des zufällig Gesammelten. Sie gibt Antwort auf bedeutsame Fragen nach höchsten künstlerischen Werten und Zielen. In dem verwirrenden Wechsel der Erscheinungen, in der gegenwärtigen Unsicherheit

des künstlerischen Urteils bedeutet sie einen festen Punkt. Nicht dadurch, daß sie neue Anschauungen gewinnen ließe über bekannte oder gar unbekannte Künstler; wohl aber dadurch, daß durch die Nebeneinanderstellung der besten und kennzeichnendsten Werke deutscher Meister ein überraschend tiefer Eindruck des Wertes und der Güte deutscher Malerei übermittelt wird. Denn die künstlerischen Werte, die Darstellungsmittel, die handwerklichen Voraussetzungen des Schaffens, die Ausdruckswerte, die hier vereinigt sind, beweisen, daß einige der wichtigsten Grundsätze der künstlerischen Gestaltung, auf die man in der neuesten Malerei scheinbar verzichten zu können glaubte, in den besten Werken der besten Künstler immer noch die gleiche Beachtung finden wie dies früher der Fall war, beweisen zugleich, daß die handwerklichen Bedingungen der Entstehung, die Formwerte wie der Ausdrucksgehalt alle in gleichem Maße an der künstlerischen Durchgeistigung des Stoffes beteiligt sind. So bietet die Ausstellung gleichsam ein Gegengewicht gegen die unzulässige Ueberschätzung betontester Ausdrucksgestaltung auf Kosten der der bildenden Kunst gesteckten Grenzen der Formklarheit, auf Kosten der vernachlässigten Vollkommenheit der handwerklichen Herstellungsweisen, wie sie der neuesten Richtung der Malerei häufig eignen.

Dadurch gewinnt die Ausstellung gerade jetzt ihren besonderen Wert. Denn alle diese besten Werke haben das Gemeinsame, daß in ihnen in der Tat, wie befremdlich es für die neuere deutsche Malerei auch klingen mag, etwas von der gestaltenden und formschöpferischen Macht der Ueberlieferung lebt. Daß also die Entfaltung derjenigen Kräfte im Verborgenen dennoch am Werke ist, aus denen allein eine volle Gesundung und Erstarkung, eine innerliche Sammlung des künstlerischen Schaffens unserer Zeit erfolgen kann.

Die neue Einstellung der Kunst auf innerliche Ausdruckswerte, auf das Gefühl, hat das scheinbar Aeußerliche eines Kunstwerkes käufig als nebensächlich betrachten lassen. Diese geringere Wertung des Technischen kennt die Ausstellung nicht. Denn in ihr lebt die Anschauung und die schöpfe-



EDUARD VON GEBHARDT — DIE PFLEGE DES HEILIGEN LEICHNAMS



JOH. SPERL † LEIBLS HAUS IN AIBLING



KARL HAIDER † HEILIGE FAMILIE





KARL HAIDER † LANDSCHAFT

rische Bildgestaltung Wilhelm Leibls, die in Karl Haider und Sperl, in Hagemeister und Trübner, in Thoma und Leistikow ebenso erkennbar bleibt wie in anderer Weise in Max Liebermann.

Denn was ist es anderes als ein Nachzittern dieser höchsten künstlerischen Sparsamkeit Leibls, wenn Liebermann in einem seiner schönsten Werke, in dem Korso auf dem Monte Pincio (Abb. J. 1911/12, S. 415), Luft und Licht in dem tausendfältigen Reichtum ihrer Schwingungen malt, um zugleich, trotz des Bewegten, straffeste Festigkeit der Komposition zu gewinnen?

So empfängt man von der Kunst Liebermanns nur einen tieferen Eindruck: daß er über den impressionistischen Augenblickseindruck hinaus, gleichsam das Wesen des Bewegten, des Lichtes, des Hellen und Dunkeln festzuhalten trachtet. Diese Gründlichkeit im Handwerklichen, die feine, säuberliche, kläubelnde Art im Geiste eines Albrecht Dürer ist es, die hier in neuerer Zeit in einzelnen der besten Werke der deutschen Malerei mit überraschender Kraft und Eindringlichkeit zur Geltung kommt.

Dennoch, es ist nicht zu übersehen, daß es nicht ein bestimmter Stil ist, daß es vielmehr Richtungen sind, die die Entwicklung der neuen Malerei bestimmen; Strömungen aller Art, die sich willkürlich und launenhaft durchkreuzen und die in ihrer Gesamtheit den Eindruck planlosen Durcheinanders machen. Neben den klaren Formen einer plastisch modellierten Linienkunst findet die malerische Auflösung der körperhaften Form, die Vernichtung der Linie ihr Recht. In den atmosphärischen Schwingungen des



GERHARD JANSSEN — PROST GRETCHEN!



MAX CLARENBACH AM KANAL

Lichtes und der Luft verschwimmt der Umriß, löst sich die Form. Die vordem festumgrenzte Fläche erscheint in flimmernde Punkte zerlegt. Das Licht zersetzt alle Farben in seine ursprünglichen Bestandteile.

Aber diese impressionistische Auffassung, die nur die Oberflächenreize der Erscheinungen der sichtbaren Welt beachtet, hat keine ausschließliche Geltung. Denn die Schönheit der Linie und die reine ruhige Farbe will man ebensowenig missen, wie die Ausdruckswerte der durch seltsame Linienzüge umrissenen, leuchtenden großen Farbflächen, die neben und übereinander geordnet im Eindruck des Flächenhaften die lebendige Wirkung seelischen Ausdrucks erstreben. Diese Ausdruckskunst, die aus den Formen der Wirklichkeit nur innere Anregungen schöpft, ist das volle Gegenspiel der dem Schein des Lebendigen nachjagenden Kunst des Impressionismus.

Wieviele Verknüpfungen der linear-plastischen, der malerisch-räumlichen, der farbigflächigen Anschauungsweise möglich waren, soviele Stilvermischungen wurden versucht.

Mit dieser Entwicklung heißt es sich abfinden. Diese Entwicklung aber fordert zugleich auch einen neuen Maßstab der künstlerischen Wertung. Denn sie macht es offenbar, daß nicht etwa die gewählten Darstellungsmittel den künstlerischen Maßstab des Wertes abgeben können. Nicht die impressionistische Auflockerung und die Zerlegung der Farben bedeutet an sich schon einen künstlerischen Fortschritt, ebenso wenig wie die sorgsam modellierende linear-plastische Gestaltung. Nicht die Helligkeit der Farben ist an sich künstlerisch wertvoller als die schweren, vielleicht gar dumpfen Farben der Vergangenheit. Nur der Gesamteindruck kann entscheiden, nur der Gesichtspunkt, ob mit den gewählten Darstellungsmitteln (ob sie rückschrittlich oder fortschrittlich sind, bleibe dahingestellt) auf künstlerischem Wege ein geschlossener und in sich beruhigter Gesamteindruck erzielt wurde. Die Stil-

vermischung der neueren Malerei erleichtert es, die Vielfältigkeit der verschiedenen möglichen malerischen Anschauungen dem Urteil zugrunde zu legen.

Die linearplastische Formklarheit und die staltet. Aber auch das Licht gleitet weich und tonig über die Züge. Die Farbe ist nicht hell, eher dumpf und fest. In ihrem Tonreichtum birgt sie in schöner Gebundenheit einen edlen Stimmungsgehalt. Dieses im Ge-



WILHELM TRÜBNER — HAUS AM SEE

reichste Abstufung der Farben findet in Wilhelm Leibl ihren berufensten Gestalter. Ein feiner Mädchenkopf Leibls bildet gleichsam den Auftakt dieser Ausstellung. Er ist formgewordene, sinnende Innerlichkeit in einer sich bewußt abschließenden Herbe. Das Organische des Kopfes ist sicher ge- danklichen, im Gefühlsmäßigen wurzelnde Empfinden für Stimmung, für ein über den sinnlichen Reiz der Farbe und Form hinausgehendes Etwas, das auf Grund eines inneren Erlebnisses nach Gestaltung drängt, ist es, was den Werken aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine häufig seltsame

GREGOR VON BOCHMANN MUSCHELKARREN



HUGO VON HABERMANN FRAUENBILDNIS

Gemeinschaft der Auffassung, einen Gleichklang des Ausdrucks verleiht. Diese Gesinnung spricht aus der kleinen, farbig reizvollen Landschaft Feuerbachs, in der die feinen Rokokogestalten der Frauen als aufleuchtende Farbflecke strahlen (Abb. Jahrg. 1913/14, S. 267), ebenso stark und persönlich wie aus den beiden Landschaften Karl Haiders, aus den Landschaften Sperls und den Frühwerken Trübners. Haider zeigt sich hier als einer der bedeutendsten deutschen Landschaftsmaler (Abb. S. 397). Wenn er mit nie versagender Liebe jede Einzelform der Natur festzuhalten bestrebt ist, so besitzt er zugleich auch die Kraft, die Fülle der Formen dem großen Gesamteindruck unterzuordnen. Er ist ein Künstler der großen, festgebauten Komposition. In seinen Landschaften kommt diese innere Geschlossenheit und Großzügigkeit, die sich vielfältig auf Schönheit der Linienbewegung stellt, ebenso zum Ausdruck wie in der „Madonna" (Abb. S. 396) und der „Entsagung". Eine milde Innigkeit der Stimmung ist der Grundzug aller Werke dieses Kreises. In der Landschaft von Sperl, die das Leiblsche Haus in Aibling zum Gegenstand hat (Abb. S. 395), wie in dem wundervollen Frühwerke Trübners „Herrenchiemsee" und in der kleinen Trübnerschen „Felsenlandschaft" lebt



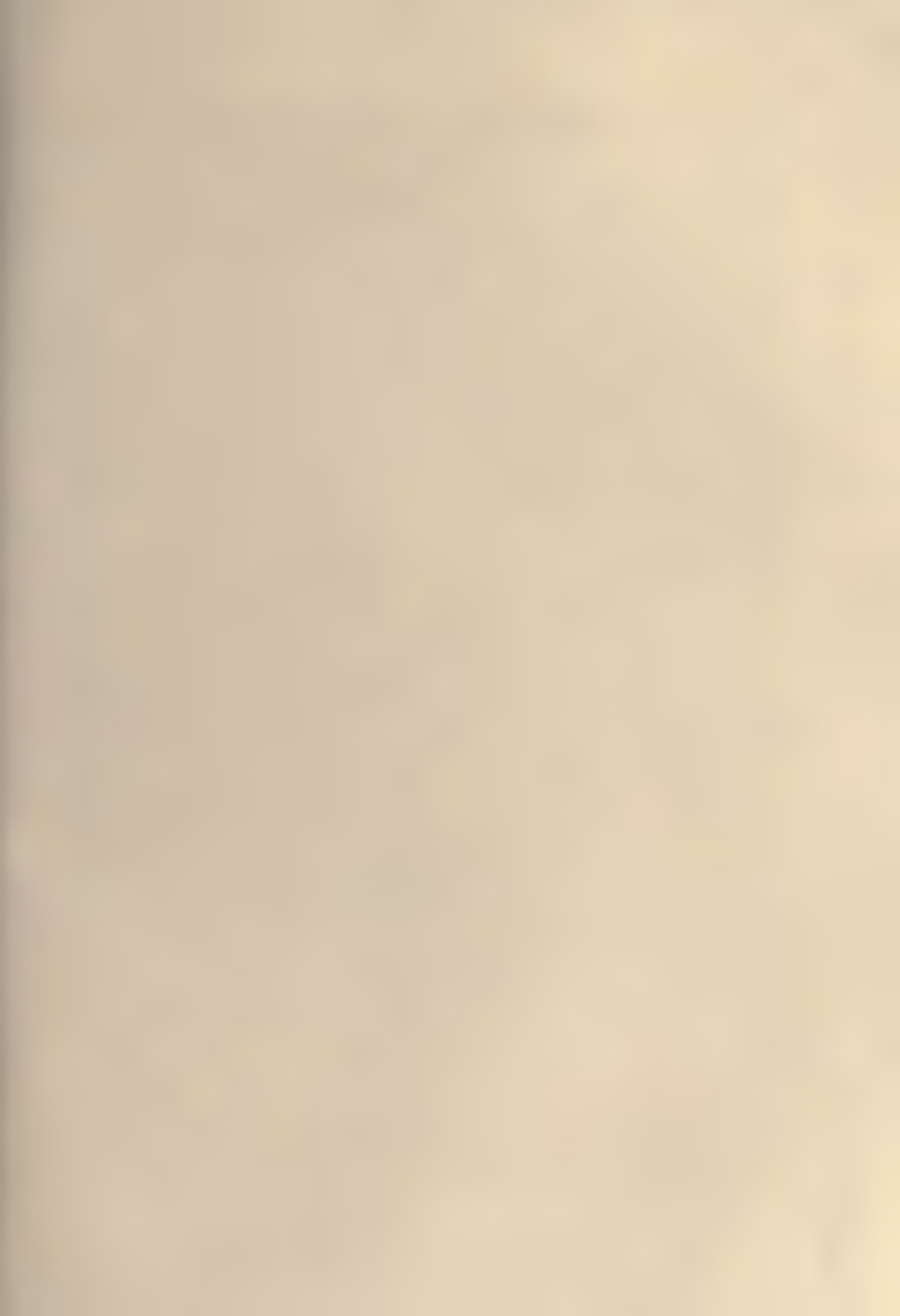
KARL HAGEMEISTER — AM SCHWIELOWSEE

die gleiche Freude an den verhaltenen Tonwerten der Farbe, die gleiche Neigung zur Formklarheit und endlich die gleiche Tiefe des Gefühls. Auch Habermanns Frauenkopf (Abb. S. 402) und Hans Thomas Kinderbildnis, das Stilleben von Schuch, Hagemeisters Landschaft „Am Schwielowsee“ (Abb. S. 403) und Leistikows Grunewaldlandschaft finden in diesem Zusammenhang ihre rechte Beleuchtung. Man könnte fast sagen, daß das Altmeisterliche in diesen Arbeiten nicht allein auf der handwerklichen Eigenart und der gebundenen Farbanschauung beruhe, sondern ebensosehr auf der Mitwirkung von Gefühlserlebnissen, die die Tiefe eines Kunstwerkes bedingen. Diese Auffassung, schon sichtbar veräußerlicht durch die ständige Zunahme der Beobachtung der Wirklichkeitsformen, findet ihren Abschluß in der Düsseldorfer Schule, in Bochmanns Muschelkarren (Abb. S. 401), in Gebhardts Christusbild (Abb. S. 394) und in G. Janssens echtem Genrebild „Prost Gretchen“ (Abb. S. 398). Hier hat sich die Wandlung zum Neueren insoweit schon vollzogen, als ein inneres Gefühlserlebnis nicht mehr notwendig die Nachahmung der äußeren Wirklichkeitsform bedingt.

Die neue Anschauung von Bild und Farbe lag auf einer anderen Entwicklungslinie. Sie wurde getragen vom Impressionismus. Hagemeister und Leistikow, bedeutsamer noch der reife Trübner und Kalckreuth, zeigen, daß das Eigenleben der leuchtenden, ungebrochenen Farben das Ziel des Malens bedeuten kann. In Trübners „Haus am See“ (Abb. S. 400) und in dem „Parkinneren“ strahlen die Farben in lebhafter Helligkeit, trotzdem die Linie ihre alte Macht noch keineswegs eingebüßt hat. Max Liebermann hat das Malen um des Raumes, um des Lichtes willen als bedeutsamstes Ergebnis seiner einfühlungsstarken Natur hingestellt. Der lebendig farbige Schein schneller Bewegungseindrücke, die hinhuschenden atmosphärischen Stimmungen des Lichtes und der Luft, die Auflösung der Körper im Licht geben den eigentlichen Stoff der Darstellung. Liebermanns „Dünenlandschaft“, sein „Strandstück“, die „Judengasse in Amsterdam“, das Bildnis von Dr. Fuchs zeigen, wie er in jeder Erscheinung eine Summe von Farbtönen sieht, aus denen seine Phantasie die optischen Wirkungen der Natur formt. In seinem „Korso auf dem Monte Pincio“ hat er gleichsam das Wesen des Bewegten, des Lichtes, der Luft in straffster Geschlossenheit der Form festzuhalten versucht. In der gesteigerten Zusammenfassung der Formen macht sich wohl schon der Einfluß einer neueren Richtung geltend, die in Weisgerber ihren stärksten Führer verloren hat. Die schöne Landschaft Weisgerbers „Rast im Walde“ zeigt diese Umbiegung der künstlerischen Anschauung zu einer Ausdrucksgestaltung, die, wieder anknüpfend an Vergangenes, in der Gefühlstiefe, in dem inneren Erlebnis die sicherste Vorbedingung eines großen Kunstwerkes sucht. Picassos Bildnis eines Schauspielers und vor allem Karl Hofers „Badendes Hirtenmädchen“ weisen auf die Endpunkte dieser Entwicklung.

Von der großen Zahl der ausgestellten Werke seien noch erwähnt: Landschaften von Westendorp, Ernst Hardt, Clarenbach (Abb. S. 399), Bretz; ferner Arbeiten von Vuillard, Israels, Uhde, Hübner, Orlik, Weiß, Hengeler, Zügel, Stuck, v. Kardorff. Endlich ein sehr schönes kleines Stilleben, ein totes Reh, von Courbet und die „Liesel“ von Renoir, die durch den Reiz ihrer Anmut alles überstrahlt.

Auf die Ausstellung von Original-Graphik aus der Sammlung Stinnes kann nur hingewiesen werden. Sie macht durch ihre Geschlossenheit den stärksten künstlerischen Eindruck. Die Werke des Kunstgewerbes und der Plastik aus Kölner Privatbesitz wurden auf Anregung der Vereinigung für Kunst in Handel und Gewerbe zusammengebracht.





Albert v. Keller pinx.

Erwachen



VICTOR THOMAS — VERSCHNEITE DÄCHER

Ausstellung der Münchner Secession

MÜNCHNER SOMMERAUSSTELLUNGEN

Von Georg Jacob Wolf

I.

AUSSTELLUNG DER SECESSION

Ein Zug der Frische geht durch die Ausstellung der „alten" Secession. Der Aderlaß, der durch den Austritt jener Künstler erfolgte, die sich zur „Neuen Münchner Secession" zusammentaten, ist nicht katastrophal geworden für die Secession, indessen beraubte er sie fähiger und entschlossener Elemente des Nachwuchses, auf dem die Zukunft jeder Künstlergruppe, die mehr als eine Zufallsbildung ist, beruht. Dafür ist teilweise schon wieder Ersatz geschaffen worden. Immer noch ist der Humus der Münchner Kunst ertragreich, immer noch ist München eine Brutstätte schöner, verheißungsvoller Talente. Diesen Jungen stehen heute die Tore der Secessions-Ausstellungen offen. Man ist nicht mehr so exklusiv wie einst und das ist gut. Konservativ-aristokratische Künstlervereinigungen können eine sehr vornehme und geschlossene Wirkung haben, das



Albert v. Keller pinx.

Erwachen



VICTOR THOMAS — VERSCHNEITE DÄCHER

Ausstellung der Münchner Secession

MÜNCHNER SOMMERAUSSTELLUNGEN

Von Georg Jacob Wolf

I.

AUSSTELLUNG DER SECESSION

Ein Zug der Frische geht durch die Ausstellung der „alten“ Secession. Der Aderlaß, der durch den Austritt jener Künstler erfolgte, die sich zur „Neuen Münchner Secession“ zusammentaten, ist nicht katastrophal geworden für die Secession, indessen beraubte er sie fähiger und entschlossener Elemente des Nachwuchses, auf dem die Zukunft jeder Künstlergruppe, die mehr als eine Zufallsbildung ist, beruht. Dafür ist teilweise schon wieder Ersatz geschaffen worden. Immer noch ist der Humus der Münchner Kunst ertragreich, immer noch ist München eine Brutstätte schöner, verheißungsvoller Talente. Diesen Jungen stehen heute die Tore der Secessions-Ausstellungen offen. Man ist nicht mehr so exklusiv wie einst und das ist gut. Konservativ-aristokratische Künstlervereinigungen können eine sehr vornehme und geschlossene Wirkung haben, das

ist gewiß; aber lebensfähig und zukunftssicher sind nur die Gemeinschaften, die auf demokratische Basis gestellt sind. Mit dem Eindringen einer noch namenlosen, teilweise noch unerprobten Jugend beginnt bei der Secession der Demokratisierungsprozeß und zugleich ein neuer Abschnitt der Entwicklungsgeschichte. Mit ihrem Entschluß, mehr als bisher (und auch in den sonst meist dem Stamm der Mitglieder und wenigen sehr berühmten Gästen vorbehaltenen Sommerausstellungen) die jungen Münchner Künstler, die kaum der Akademie entwachsen sind, oder gar unter Umgehung der Akademie in die Kunst hineinstürmten, zu Wort kommen zu lassen und auch schon äußerlich, in der Art des Hängens ihrer Bilder, zu betonen, daß man sie zu respektieren wisse, hat die Secessions-Leitung eine der besten Maßnahmen getroffen, die man sich im Interesse der Münchner Kunst wünschen kann. Die Arbeiten dieser jungen und jüngsten Künstler stellen die Kunstfreunde, die nachdenklich die gut angeordnete Ausstellung durchwandeln, vor Probleme. Diese Generation spricht eine andere Sprache und hat andere Ideale als die Generation, die vor einem Vierteljahrhundert zur Gründung der Secession schritt und inzwischen reif und gesetzt geworden ist. Aber merkwürdig (oder auch nicht merkwürdig, denn die Erscheinung ist nicht isoliert) — im Verein mit der Jugend scheinen die Führer und Gründer der Secession selbt wieder jung geworden zu sein, scheinen so etwas wie eine Nachblüte zu erleben! Natürlich kommt das Wieder-Junge in ihren Werken aus ganz anderen geistigen Bezirken und beruht auf ganz anderen technischen Voraussetzungen, aber gegenüber H. von Habermanns „Misericordia" und Albert von Kellers „Erwachen" hat man den Eindruck des Aufschwungs, einer Wiedergeburt, des Sich-Bewußtwerdens der künstlerischen Verpflichtung, die Name und Führerschaft auferlegen (Abb. geg. S. 405). Habermann hat in



CHRISTIAN LANDENBERGER — ZIEGEN

Ausstellung der Münchner Secession



Ausstellung der Münchner Secession

FELIX BORGERS
SOMMERTAG

den letzten Jahren viel experimentiert und nicht immer mit Glück, wie mir schien. Das was er konnte und worin er unbestreitbarer Meister war, genügte ihm nicht mehr, er suchte sein Stoffgebiet zu vergrößern und seine Ausdrucksform geschmeidiger zu machen, er fußte auf Experimenten der Jungen und es wurde nichts Organisches aus seinen Versuchen. Mit seiner „Misericordia“ sieht man ihn am Ende dieser Periode des Tastens, es hebt eine verheißungsvolle neue Schaffenszeit für ihn an. Der Entwurf einer „Justitia“ — die so etwas wie die Gegenüberstellung von geschriebenem Recht und menschlicher Gerechtigkeit sein sollte — hat sich unter den Eindrücken des Krieges in diese „Misericordia“ verwandelt, in die strahlende Frauengestalt, halb Fee, halb Heilige, die mit ihrem lichten Glanz den wilden Schwertträger verscheucht und ihn zwingt, von seinem Opfer abzulassen. Indessen ist es natürlich nicht so sehr der Bildinhalt, der den Beschauer fesselt, als die Komposition in formaler und koloristischer Hinsicht. Formal ist die Raumaufteilung, die Ueberschneidung und die Zerlegung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, die fabelhaft richtige Einstellung der Lichtgestalt auf den entscheidenden Punkt in der Gesamtkomposition maßgebend, die starke Wirkung geht jedoch



KARL ALBIKER — DREI GRAZIEN

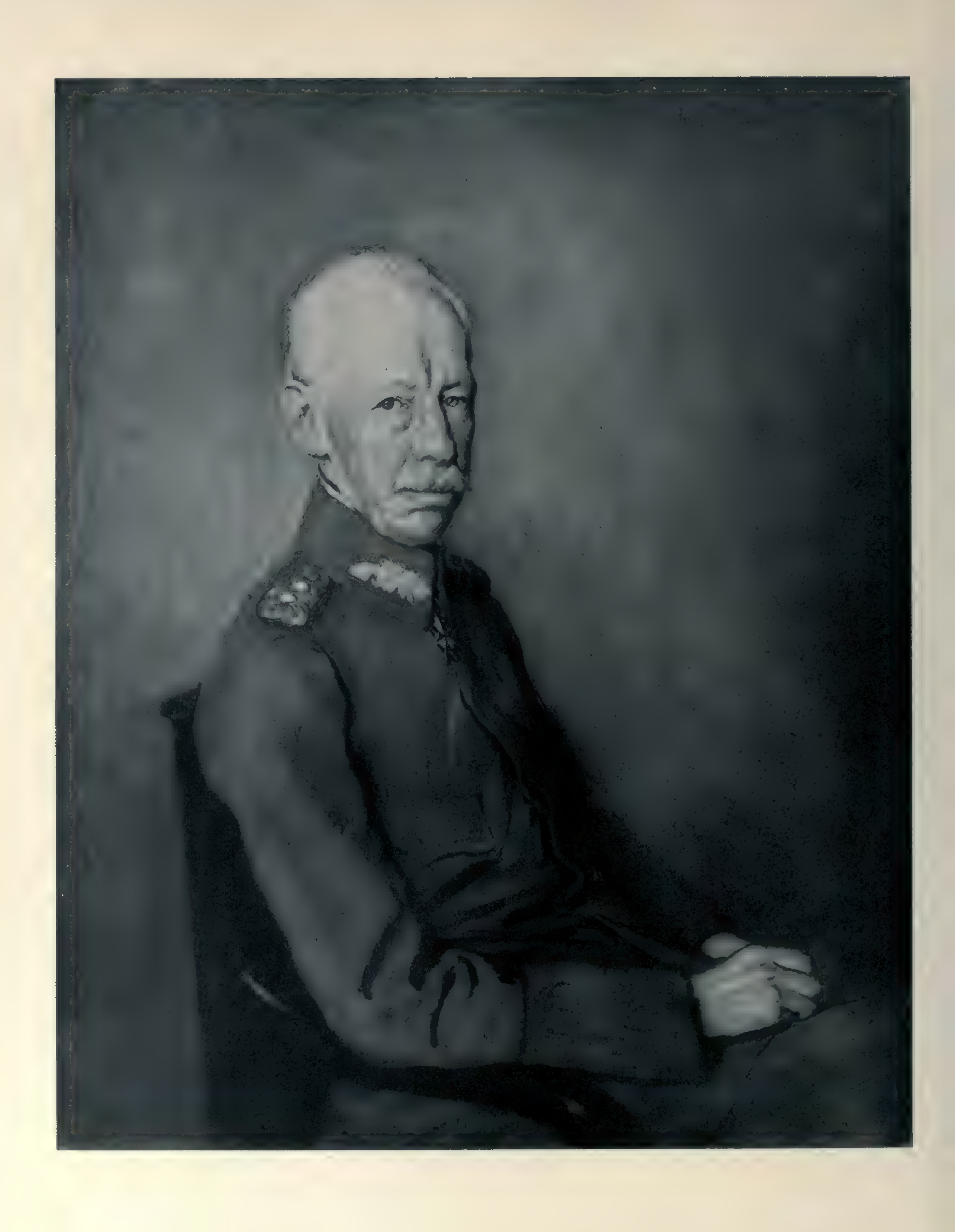
Ausstellung der Münchner Secession

weniger von diesen Momenten aus als von der Farbgebung, die kühn und kultiviert zugleich ist. Das Ensemble der Farben ist gewagt, es ist ein Balancieren an der Grenze des Möglichen, aber die künstlerische Kultur Habermanns verhütete das Umschlagen in das Unmögliche. Woher die eigenartigen Beleuchtungseffekte und die seltsam weißgraublauen Lichter und Konturen kommen, mag aus der Tatsache erkannt werden, daß Habermann das Gemälde bei sehr intensivem Gasglühlicht malte, mit dem er seit Jahren interessante Versuche anstellte und gute Erfahrungen machte. Albert von Keller hat neben einigen kleineren Arbeiten, darunter dem feinen Landschäftchen aus den achtziger Jahren, das spitzpinselig gemalt, dennoch von breiter Wirkung ist, das auf kühles Blau gestimmte Gemälde „Erwachen“ geschickt (Abb. geg. S. 405). Die Aehnlichkeit des Bildes mit Kellers Hauptwerk „Auferweckung des Jairi Töchterlein“ in der Neuen Pinakothek in München springt sofort ins Auge. Das Motiv, das Keller ein Menschenleben hindurch zu immer neuen Ausformungen antrieb, hält ihn auch jetzt noch im Bann. Und doch ist „Erwachen“, das Bild, das Keller heute zeigt, etwas anderes und viel mehr als nur ein in andere Stimmung übersetzter Ausschnitt aus dem Pinakothekbild. Das Mystische des Motivs ist in dieser neuesten Fassung unbedingt gesteigert und bis zum äußerst Möglichen getrieben. Damit harmoniert der künstlerische Ausdruck, den Keller fand. Alles Beiläufige und Zufällige ist abgetan. Absolute Konzentration beherrscht das Bild, mit den einfachsten Mitteln werden stärkste Wirkungen erzielt. Die Welt versinkt um den Gestalter: so denke ich mir den Expressionismus in seiner geistigsten, von aller Handwerksschwere und Manier losgelösten Form.



C. EBBINGHAUS BRUNNENSAULE
Ausstellung der Münchner Secession

Neben diesen beiden starken Werken der Präsidenten haben die Arbeiten der übrigen „Führer“ der Secession keinen leichten Stand. Stuck zumal hat es sich mit dem Faun- und Nymphe-Fangbild, das er schon in viel besserer Fassung und mit fesselnderem Ausdruck gab, leicht gemacht; seine Statuette „Feinde ringsum“, die plastische Ausformung des im vorigen Jahre als Bild gegebenen Motivs, verrät mehr Interesse am Gegenstand und höheren künstlerischen Ernst als das reichlich flaue Bild. Sambergers Herrenbildnisse sind geistreich wie stets, packend und in den meisten Fällen über die äußere Aehnlichkeit hinaus durch die blitzartige Erfassung der Psyche des



Ausstellung der Münchner Secession

FRITZ RHEIN
BILDNIS DES GENERALS VON STRANTZ



WALTER KLEMM — EISBAHN (RADIERUNG)

Ausstellung der Münchner Secession. — Mit Genehmigung des Vereins „Freunde graphischer Kunst", Leipzig

Porträtierten fesselnd; dabei ist die an der Grenze von Malerei und Pinselzeichnung stehende Form, die Samberger für seine Bildnisse wählt, von feinem Reiz. Am freiesten und muntersten spielt Sambergers Kunst, wenn er sich nichtoffiziellen Persönlichkeiten, besonders Künstlerkollegen, gegenüberfindet; auch diesmal liegt der künstlerische Nachdruck der kleinen Kollektion Sambergerscher Werke auf dem Porträt des rotblonden, unendlich lebenswahr aus dem Bild herausblickenden Bildhauers F. Kühn. Otto Greiners Bildnis des Schriftstellers Franz Langheinrich wirkt daneben fast starr und unlebendig, obwohl es zweifellos gute Malerei und von großer Porträtähnlichkeit ist. Aber es fehlt das Zuckende, Pulsierende, Sprühende, das Sambergers Bildnisse auszeichnet, und das ich auch in einem kürzlich entstandenen „Porträt der Frau G." von Wilhelm Trübner, der mir diesmal als Schöpfer des zarten Rosenstillebens lieber ist, vermisse. Damit soll nicht gesagt sein, daß Sambergers Art, dem Bildnis beizukommen, die allein mögliche sei. In dieser Ausstellung sieht man ein älteres Werk Max Liebermanns, ein Porträt des Malers Krohn, das in der malerischen Haltung viel von einem Leibl der

ausgehenden sechziger Jahre hat, und in der Porträtwirkung bis zum Aeußersten getrieben ist. Wiederum mit anderen Mitteln hat Fritz Strobentz sich bei seinem Bildnis Eugen Kirchners, das mit dem Interieur zu einem delikaten Stilleben zusammenwächst, ohne die scharfe Charakteristik und prägnante Porträttreue aufzugeben, seiner Aufgabe genähert (Abb. S. 415), und auch Fritz Rhein-Berlin, der diesmal mit ausgezeichneten Werken besser vertreten ist als alle anderen Gäste, hat seine eigene überzeugende Note als Bildnismaler gefunden. Sein unendlich sachlich angefaßtes und doch mit künstlerischer Persönlichkeit völlig getränktes Porträt des Generals von Strantz bedeutet eine vorbildliche Auswertung aller künstlerischen Möglichkeiten, die ein Offiziersbildnis darzubieten hat (Abb. S. 410). Essigs „General von Brug", draußen im Feld, in Lille, entstanden, frisch und unmittelbar hingesetzt, wirkt neben Rheins prachtvoller Schöpfung wie ein Stenogramm neben einem kalligraphischen Meisterwerk. Porträte besonderer Art sind auch die „Farbigen Engländer", außerordentlich frisch und unmittelbar hingesetzte Bildnisse von Kriegsgefangenen, die der hochbegabte junge Theodor Baumgartner gab. Burmesters blondes, lichtes Kinderbildnis von drolliger Anmut bildet ein interessantes Gegenstück zu dem ganz artistisch behandelten Knabenbild (Akt) Slevogts, der mit dieser Arbeit — wie Corinth, mit seinem farbenstarken Blumenstilleben und Orlik mit einer Landschaft — nicht mehr als eine Visitenkarte abgab. Landenbergers Stärke darf man nicht in der Bildniskunst suchen. Er hat diesmal ein „Fräulein S." gemalt und das Bild ausgestellt, das zweifellos hohe artistische Qualitäten hat, auch reich in der Farbe und gut in der ganzen malerischen



HEINRICH POREP — AM DORFEINGANG

Ausstellung der Münchner Secession



Ausstellung der Münchner Secession

E. WOLFF-FILSECK
STUBE IN EINEM ALTEN TIROLER SCHLOSS



FRIEDR. W. MOOK HUND

Ausstellung der Münchner Secession

LUDWIG BOCK SOMMERBLUMEN

Ausstellung der Münchner Secession



FRITZ STROBENTZ BILDNIS DES MALERS EUGEN KIRCHNER
Ausstellung der Münchner Secession

Haltung ist; trotzdem blieb etwas Steifes, Ungelöstes in dem Bild, etwas, das einem gerade bei Landenberger, der sonst so zwanglos in der Bewegung und so geschmeidig in der Komposition ist, befremdend erscheint. Sein Kirchenbild und besonders die locker hingemalten, geradezu flockig wirkenden „Ziegen im Stall" (Abb. S. 406) sind als künstlerische Lösungen dem Bildnis unbedingt vorzuziehen. Von den jüngeren Künstlern haben Ludwig Bock, E. Baudrexel, Leopold Durm, Julo Fehr, Conrad Hommel, Franz Leitner, Josef Schmid und Seiffert-Wattenberg mit dem zum Typus gesteigerten Schülerporträt beachtenswerte Bildnisse zur Ausstellung gebracht. Bei Arbeiten wie den Selbstbildnissen von Hermann Schlittgen, Eugen Spiro, Josse Goossens und Franz Naager darf man nicht eigentlich im Bildnismäßigen den Wert der künstlerischen Leistung suchen. Gerade ein Selbstbildnis, das den Künstler vor Aehnlichkeitswünschen und Kompromissen, die sonst bei der Porträtmalerei unvermeidlich sind, schützt, wird ihm in erster Linie der Träger malerischer Probleme sein. So auch hier; namentlich Naagers Selbstbildnis drückt in

der Art, wie es in eine venezianische Landschaft hineinkomponiert ist, unzweideutig aus, daß bei dem Künstler über das Bildnis hinaus noch ganz andere Interessen am Werke waren.

Eigentlich hatte man erwartet, auch Angelo Jank unter den Bildnismalern zu begegnen mit einem der Hindenburg- oder Mackensenbildnisse, die er im letzten Jahre serienweise malte und dem Kunsthandel überließ. Aber es sieht beinahe so aus, als sei Jank dieser Produktivität nicht recht froh geworden und bekenne sich heute nicht mehr mit sonderlicher Freude zu ihr. Denn was er auf dieser Ausstellung zeigt, ist ganz anderer Art. Ein Stilleben von Helmen („Alte und neue Zeit", charakterisiert durch einen prunkenden Kürassierhelm von einst und eine feldgrau überzogene Pickelhaube von heute) und in noch höherem Maße ein Stilleben von Sätteln, die aus des Künstlers Ateliervorrat zusammengestellt sind, zeigen ihn, fern von allen Phantasiegebilden, in strenger, präziser Arbeit vor konkreten Erscheinungen. Daß solches Arbeiten das Gestalten im künstlerischen Sinn keineswegs ausschließt, beweisen die Resultate, mit denen uns Jank erfreut; sie gehören in kompositioneller und koloristischer Hinsicht zum Stärksten, was man in den letzten Jahren von ihm sah: wie bei den Werken Habermanns und Kellers läßt sich bei diesen gegenständlich völlig anspruchslosen Gemälden Janks ein neuer Aufstieg und bei Jank im besonderen ein neuer Abschnitt in seiner künstlerischen Entwicklung feststellen. Es ist ein glücklicher Zufall — oder vielleicht ein feiner Griff der Hängekommission —, daß in nächster Nähe von Janks Gemälden die Arbeiten Ludwig Herterichs ihren Platz fanden. Herterich und Jank haben namentlich in ihrer Koloristik viele Berührungspunkte und beiden ist der Zug ins Dekorativ-Monumentale eigen. In Herterichs lockerer, packender Malerei herrschen im letzten Jahrzehnt die dekorativen Malereien vor; auch diesmal sieht man Entwürfe zu Deckenmalereien, die für das Deutsche Museum in München bestimmt sind. Wie ich höre, soll die Ausführung der Arbeiten noch nicht völlig gesichert sein: wenn sie unterbliebe, müßte man das schmerzlich bedauern,



THEODOR HUMMEL — STILLEBEN

Ausstellung der Münchner Secession



Ausstellung der Münchner Secession

K. JAECKLE
BILDNISBÜSTE

KURT TUCH

MAGDEBURG

Ausstellung der Münchner Secession



Ausstellung der Münchner Secession

FRANZ LEITNER
IN DER MORGENSONNE



ROBERT ENGELS — VIEHWEIDE

Ausstellung der Münchner Secession

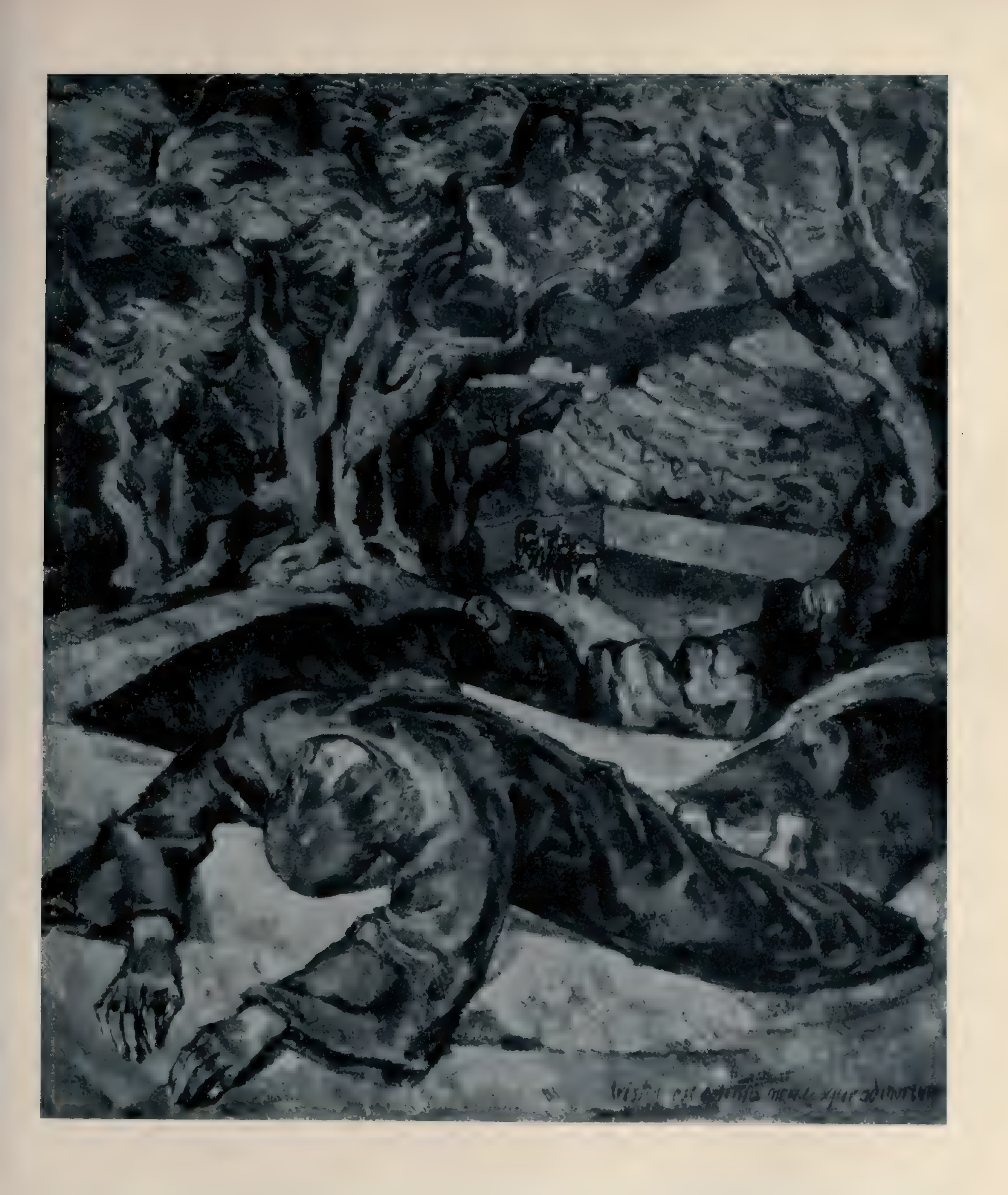
denn die Entwürfe verheißen Ausgezeichnetes; es ist etwas in ihnen, das an Veronese gemahnt. In einer Aktstudie gibt sich Herterichs Kunst intimer, das ist vorzüglich gemaltes Fleisch, dessen blühenden, lockenden Reiz man besonders empfindet, wenn man in unmittelbarem Anschluß etwa Hüthers Susanna oder Schwalbachs ätherische Frauenakte oder die allegorische Gestalt, die Josef Kitzler ausstellt, betrachtet. Blühende Frauenschönheit zu malen, die Nacktheit in ihrem Reiz zum Bilde zu gestalten, scheint die heutige Generation nicht mehr zu interessieren. Vielleicht befürchtet sie, daß durch einen „schönen" Akt das gegenständliche Interesse des Beschauers zu sehr gefesselt und die Aufmerksamkeit, die sich auf die malerische Ausdrucksform konzentrieren soll, vom Wesentlichen abgelenkt wird — eine Anschauung, die allerdings nicht von der Hand zu weisen ist: indessen wird die völlige Preisgabe des Schönheitsmoments, die z.B. gerade bei dem Susannen-Motiv eine völlige Umdrehung des Thematischen bewirken muß, nicht eben häufig durch künstlerische Werte wettgemacht. In diesem Sinn kann ich mich weder für Franz Reinhardts „Amazonen", so originell das Bild in der Raumaufteilung ist, noch für Paul Roloffs „Beweinung", die kompositionell unbestreitbare Vorzüge besitzt, besonders begeistern. In höherem Maße interessiert mich Essers nuancenreiches Bild „Weib des Putiphar", artistischer ist allerdings die geheimnisvolle „Stille Straße" des gleichen Künstlers. Leo Putz zeigt wieder ein sehr sonniges Kahnbild neben einem rassigen Frauenbildnis, Nissl ein feines, pikantes Frauenkörperchen, ein wenig stillebenhaft behandelt, wie alles, was er malt, J. Fehr einen keck hingeschmetterten Frauenakt; von Willi Geiger sieht man eine riesige Leinwand „Klagende Frauen", die zwischen Graphik und Monumentalfresko in der Mitte steht, aber den Stil des Tafelbilds nicht trifft. Es ist nicht anders mit der neuen Variante des Totentanzes von 1809, die Egger-Lienz ausstellt. Dagegen hat Julius Diez in seiner geistreichen Allegorie „Der Heerwurm" das graphische Moment überwunden und dem Motiv malerische Probleme abgewonnen. Ralls „Märtyrer" (Abb. S. 420),

ein Sebastian, ist von schöner Selbständigkeit in der Ausformung eines originellen Einfalls; das will gerade einem heiligen Sebastian gegenüber etwas heißen, denn unsere jüngeren Künstler stehen sonst gerade bei diesem Motiv völlig im Bann Weisgerbers. Ernst Graesers wuchtiger „Simson“ mag sich hier anschließen.

Interieur und Stilleben, die Nachbarbezirke im Bereich des Unbelebten, sind wieder recht gut vertreten. Winternitz nennt sein Interieur, das dunkel in den Farben, aber voll Licht und Glanz ist, „Maisonne“; technisch zeigt es den Künstler auf Wegen, die in Neuland vordringen, nicht ohne Gefahren sind, aber von ihm durch dieses Werk als gangbar erwiesen werden. Ich bin gespannt, in welcher Weise diese Entwicklung ihren Fortgang nimmt. Wolff-Filseck malt mit Meisterschaft seine Tiroler Schloßstuben (Abb. S. 413), Vetter kann sich nicht genug tun, in Bildern von schöner Gemessenheit und vornehmer Dämpfung die Herrlichkeiten der Münchner Residenz abzuschildern, Viktor Thomas gibt einen Blick vom Atelierfenster auf verschneite Dächer und hält dabei die Melancholie des sonnenleeren Wintertages in der Stimmung ausge-



GEORG RALL — DER MARTYRER
Ausstellung der Münchner Secession



Ausstellung der
Neuen Secession, München

CARL CASPAR
ÖLBERG



RUDOLF SIECK — IM JUNI

Ausstellung der Neuen Secession, München

zeichnet fest (Abb. S. 405). Piepho, Hummel (Abb. S. 416), Nissl sind, um nur einige herauszugreifen, die bewährten Meister des Stillebens, ihnen möchte ich als zukunftsreiche Jugend Ludwig Bock, der ein in den Farben sehr feines und glücklich aufgebautes Blumenstilleben gibt (Abb. S. 414), und Heinrich Porep (Abb. S. 412) gesellen. Für das Tierbild, das sonst, wenn es im Raum gebracht, gerne als Stilleben behandelt wird, findet F. W. Mook eine anziehende, selbständige Ausformung, die gewissermaßen die Individualität des Tieres zu geben sucht (Abb. S. 414).

Es gibt auch schöne Landschaften zu sehen. Bernhard Buttersack bedarf keiner großen Formate und keiner ausgefallenen Motive, um der stärksten Wirkungen sicher zu sein. Seine Kunst wird von einem intensiven Naturgefühl regiert, und der Ausdruck, den er seinen Stimmungen leiht, ist bei aller Schlichtheit voll Kraft und von bezwingender Anmut. Auf Richard Kaisers Landschaften steht ein märchenhaft schönes Grün, das dem Auge ein wahres Labsal ist, dabei gibt es bei ihm wie stets reiche, helle Lüfte und fliegende Wolken. Ludwig Dills Moorbild ist von ernster Monumentalität. Dagegen hat Meyer-Basel, der sich bewundernswert frisch zu erhalten versteht und seine Kunst nicht erstarren läßt, lustige Motive gewählt, voll heiteren Naturgefühls, namentlich das Pastell „Zur Blütezeit bei Starnberg" gehört hierher. Felix Bürgers tat mit einem hochformatigen Gemälde „Sommertag" (Abb. S. 407), auf dem man einen leicht und flockig hingemalten Himmel über einer frohen Landschaft erblickt, einen guten Griff in einen für ihn neuen Motivekreis. Pietzsch hat diesmal außer einem soldatischen Gartenbild, in dem das seit



RUDOLF SIECK — APRILREGEN

Ausstellung der Neuen Secession, München

Max Liebermann beliebte Motiv des Wirtsgartens neu ausgeformt wird, eine echte deutsche Landschaft aus der Umgebung des Starnbergersees gebracht und das Isartal, einst seine ureigenste Domäne, W. L. Lehmann überlassen. Schramm-Zittau, der vom ausgesprochenen Tierbild der Zügel-Schule immer weiter abrückt, ist diesmal in seinen Gemälden vor allem Landschafter, der die mannigfaltigsten Stimmungen zum Klingen bringt: sei es der erste Frühling im Münchner Englischen Garten oder ein später Herbsttag, der die rotröckigen Herrenreiter im melancholischen Blätterfall des Waldes zeigt. Die „Viehweide" von Robert Engels (Abb. S. 419) faßt die farbigen Erscheinungen des Schwarz- und Buntviehs in landschaftlichem Rahmen kraftvoll zusammen. Benno Becker hat seine heißgeliebte Toskana-Landschaft verlassen, aber er überträgt ihre atmosphärischen Merkwürdigkeiten und ihr müdes, staubiges blaues Licht ganz unbesorgt auf ein Bild, auf dem die gute Schwabenstadt Kaufbeuren dargestellt ist. Karl Reiser dagegen ist Italien treu geblieben, er zeigt uns wieder Landschaften und Stadtbilder aus dem Umkreis von Florenz und nur ganz nebenbei kehrt er mit einer sonnenvollen Winterlandschaft in sein einstiges Stoffgebiet, das Werdenfelser Land, zurück. Die Kombination von Landschaft und Stadtbild ist auch für Kurt Tuch bestimmend: sein Blick auf Magdeburg (Abb. S. 418) erscheint wohl im ersten Augenblick etwas zu bunt und zu primitiv im malerischen Ausdruck, sieht man sich aber erst einmal in das Bild hinein, so kann die Erkenntnis seiner Qualitäten nicht ausbleiben.



OTTO KOPP REITER

Ausstellung der Neuen Secession, München

Theodor Hagen, Vinnen, Otto Bauriedl, Hartmann-Drewitz, Porep (Abb. S. 412) E. A. Weber, Rudolf Hause, Pechuel-Lösche bereichern mit interessanten Arbeiten die Landschafts-Abteilung der Ausstellung.

* * *

Die Plastik ist nicht eben stark, aber mit sehr interessanten Schöpfungen vertreten. Die zeitgenössische Medaillenkunst, die u. a. in Schöpfungen von Elkan, Gies, Gangl, Lindl, Lissy Eckart, Schwegerle und Zadikow vertreten ist, erregt nach wie vor besonderes Interesse, da sie in glücklicher Wechselwirkung zeitgeschichtliche Ereignisse und künstlerische Formgebung vereinigt. Den Medaillen ist im Rahmen der plastischen Abteilung der breiteste Raum zur Verfügung gestellt. Lichtwarks einstiger Mahnruf, die Medaille wieder auferstehen zu lassen, ist, wie man an diesen durchwegs erfreulichen Arbeiten erkennen kann, nicht ungehört verhallt, es blüht da ein reizvolles Gärtchen im weiten Reich der Kunst lieblich und reichbestellt auf, und das Beste daran ist, daß es deutsche Gärtner sind, die darin wirken und schaffen.

Von größeren plastischen Werken kommen vor allem Werke des Karlsruhers Karl Albiker in Frage, der eine der kraftvollsten und eigenartigsten Erscheinungen unter den deutschen Plastikern unserer Tage ist. Er hat den packenden Torso eines herben Frauenkörpers gesandt und ihm, neben statuettenhaften kleineren Arbeiten, ein großes Relief gesellt, das er „Drei Grazien" (Abb. S. 408) nennt: Zwei prachtvolle weibliche Rückenakte flankieren die Gestalt eines schlanken Mädchens mit erhobenen Armen und aufwärts gewandtem Gesicht, an sich kein ungewöhnliches oder neuartiges Motiv, das aber originell wird in der Art, wie es Albiker zu lösen verstand. Eine unendliche Harmonie der Linien und Flächen beherrscht das Bildwerk, eine tiefe innere Beziehung belebt die Parallelen und Ueberschneidungen, in dem Spiel der Hände, in der Kreuzung der Arme liegt feinstes Empfinden; wie die Vertikalen der drei Körper geschmeidigt sind, wie die Lichtführung gemeistert ist und diese Plastik wahrhaft plastisch macht,



GUSTAV JAGERSPACHER ECCE HOMO

Ausstellung der Neuen Secession, München

das gehört zum Schönsten, was einem heute in dem weiten Reich der Kunst begegnen kann. . .

Adolf v. Hildebrand bewährt sich wieder als der Meister der Porträtbüste, die er seelenvoll belebt, Georgii, Janssen, Klimsch, u. a. suchen es ihm darin gleichzutun. Eine reizvolle kleine Brunnenfigur, ein Fischer auf einer Säule, ist von Karl Ebbinghaus sehr delikat gestaltet worden (Abb. S. 409); er hat auch andere liebenswürdige Werke der Kleinplastik beigesteuert. Jäckles eindrucksvolle Damenbüste ist von starker dekorativer Wirkung (Abb. S. 417). An Stucks Schwertjüngling mit der Devise „Feinde ringsum" ist schon erinnert worden.

Aehnlich wie die Künstler der Medaille haben die *Graphiker* ihr Interesse auf zeitgeschichtliche Begebenheiten eingestellt. Franz Klemmer hat wie im vorigen Jahr



WALTER PÜTTNER — SELBSTBILDNIS
Ausstellung der Neuen Secession, München

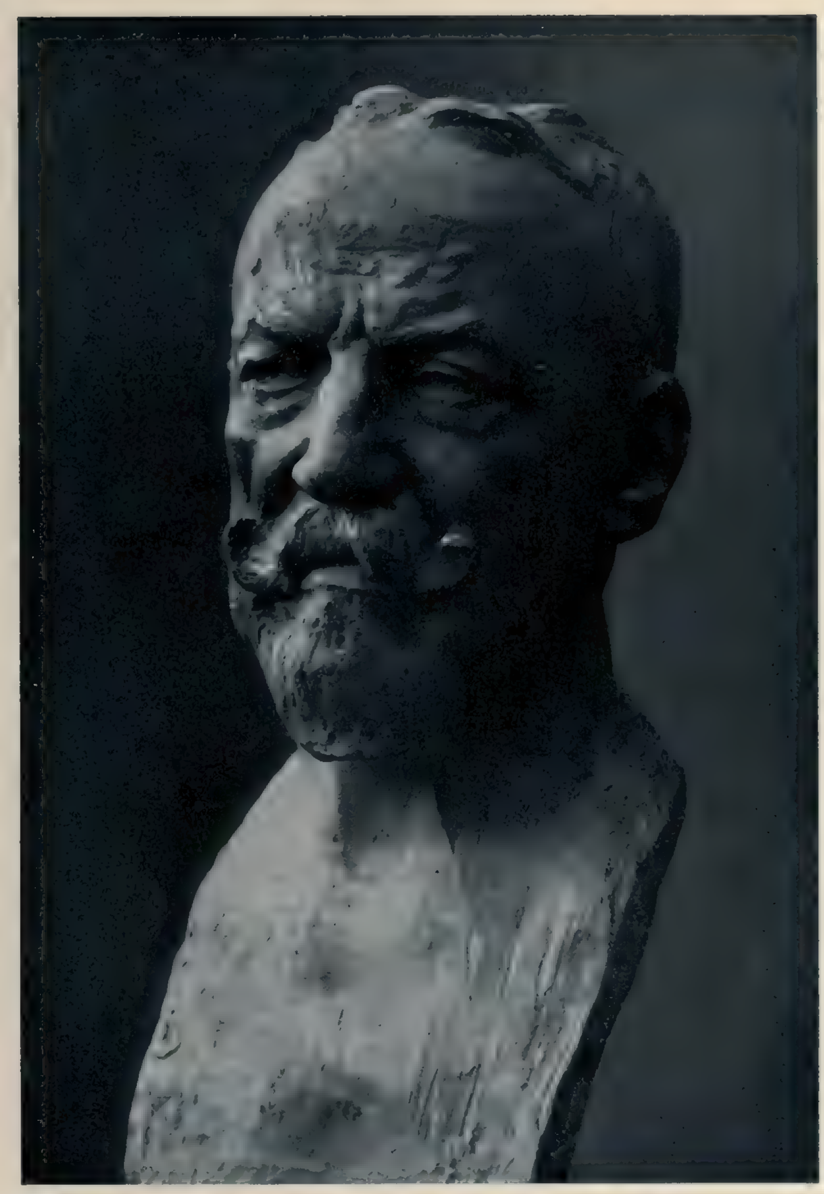
auch diesmal seine leicht farbig gehöhten Skizzenbuchblätter mit dokumentarischen Belegen zur Geschichte des Lebens an der Front ausgelegt. Fritz Gärtner steigert in seinen Radierungen kleine Szenen vom Leben und Erleben in „Feld und Heimat" ins Symbolische. Oskar Graf zeigt seinen monumentalen Zyklus von acht Kriegsradierungen, die in den grundlegenden Eindrücken auf eigenen Anschauungen an der Front beruhen, es sich aber nicht an der Abschilderung des Tatsächlichen genug sein lassen, sondern die Uebersetzung des Geschauten in die Gefühlswelt geben und in der künstlerischen Form wie in der musterhaft gehandhabten Technik Außergewöhnliches bieten (Abb. S. 303—308). Ein Holzschnitt-Zyklus „Totentanz" von Otto Wirsching beruht gleichfalls auf den Eindrücken des Krieges. Dagegen hat sich Eugen Kirchner „trotz Tod und Tränen" den schmerzbezwingenden Humor nicht rauben lassen, und auch Walter Klemm-Weimar, der mancherlei in Schwarz-Weiß zum Kriege gezeichnet und radiert hat, ist bei den Arbeiten, die er zu dieser Ausstellung beisteuerte, zu seinem Lieblingsmotiv, den winzigen, sich heftig bewegenden Menschlein auf der Eisbahn, zurückgekehrt (Abb. S. 411).

II.

DIE MÜNCHNER NEUE SECESSION

Es ist viel Abklärung gegenüber den früheren Ausstellungen der Neuen Secession festzustellen. Die Leitung der Gruppe mag erkannt haben, daß man es mit dem „Nur-Wilden" nicht schaffen kann. In sich selbst

hegt sie vorzügliche Kräfte, die reich sind an neuen Ideen und kühnen, ungewohnten Formen und es nicht nötig haben, sich in die Bezirke des Exzentrischen zu versteigen. Der manierierten Mitläufer kann der Künstlerbund entraten, er braucht keine Gäste zu seinen Ausstellungen zu bitten, Gäste, bei denen mehr die negativen Seiten als die Qualität die Erscheinung bestimmen. Die Kriegszeit, die eine Isolierung der deutschen Kunstentwicklung mit sich bringt und insofern nicht ohne heilsame Folgen für die deutsche Kunst bleiben kann, macht sich in der Ausschaltung gallischer Exzentrizitäten auch bei dieser Ausstellung bemerkbar.



BERNHARD BLEEKER BÜSTE DES FREIHERRN H. v. HABERMANN
Ausstellung der Neuen Secession, München

Wer den Expressionismus schlechthin als das Programm der Neuen Secession bezeichnet und demzufolge von ihren Ausstellungen eine Art Uebersicht über die Spielarten und Möglichkeiten des Expressionismus erwartet, muß eine Enttäuschung erleben. Es sind Expressionisten und Kubisten im Rahmen der Ausstellung anzutreffen und wahre Schulbeispiele des Expressionismus im guten und im schlechten Sinn vertreten, aber es ist keineswegs ein Ausschluß jener Erscheinungen und Persönlichkeiten erfolgt, die vom Naturalismus herkommen und die Zeichen dieses Weges deutlich zur Schau tragen. Da sind Landschaften aus der Dachauer Zeit (neunziger Jahre) Th. Th. Heines und ein ganz in Leibls Art gemaltes Bildnis des gleichen Künstlers, da steht Walter Püttner mit seiner aufrechten, schollewüchsigen Kunst, deren Zusammenhang mit seinen im Naturalismus wurzelnden Anfängen unverkennbar ist, wenn auch besonders das Doppelbildnis (der Künstler und seine Frau, Abb. S. 426) nach neuen Zielen weist, da ist der Plastiker Bernhard Bleeker, den vom Expressionismus der landläufigen Art (wenn man den Begriff nicht im weiteren Sinne faßt, so daß etwa auch der Hans von Marées der letzten Periode einbezogen werden kann) eine Welt trennt. Bleeker hat wieder eine Reihe von Bildnisbüsten gestaltet, den König Ludwig III., Herrn von Winterstein, Hugo



MAX FELDBAUER — LEIBHUSAR

Ausstellung der Neuen Secession, München

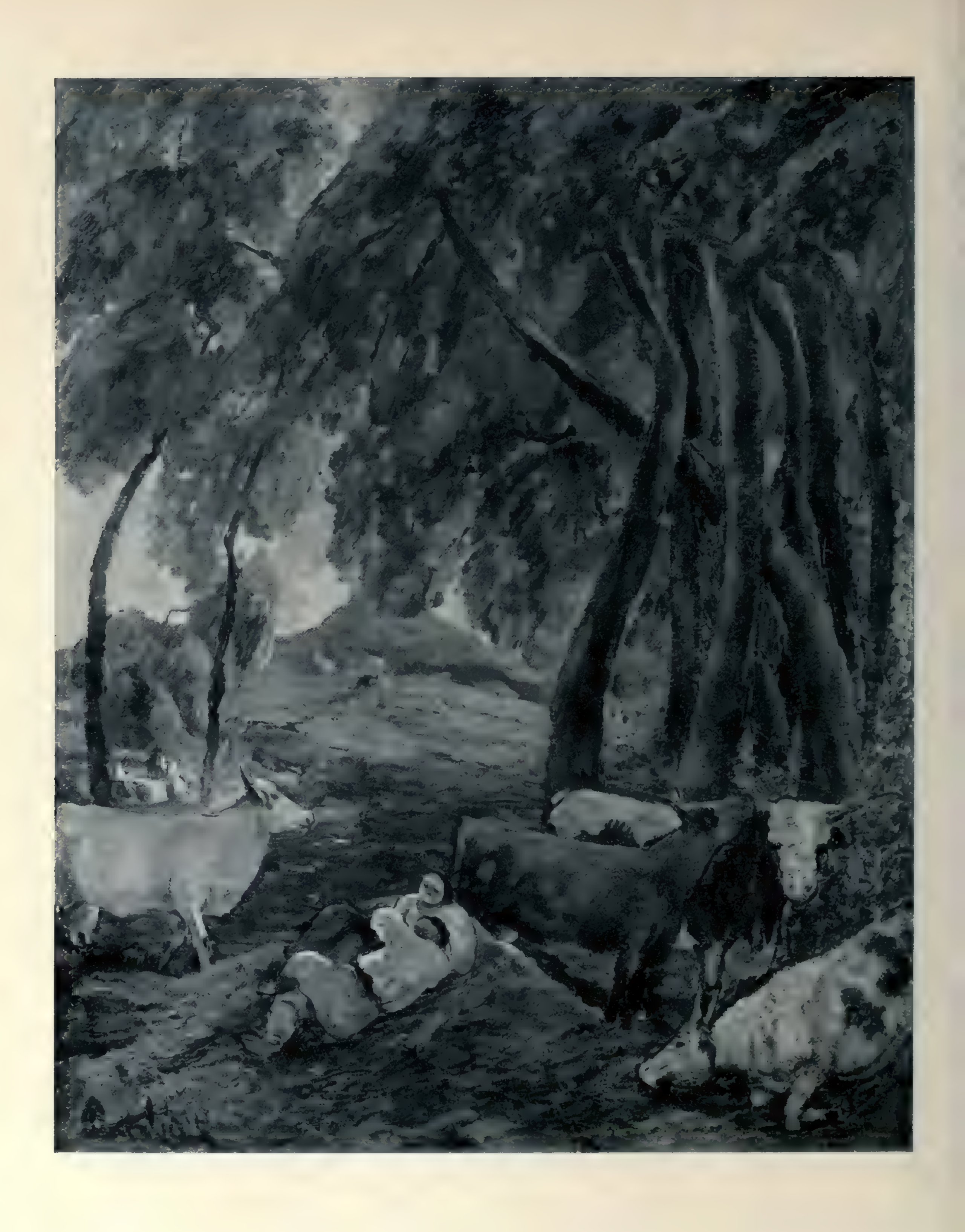
von Habermann (Abb. S. 427), ein Damenporträt — Schöpfungen, die über die Abschilderung einer Persönlichkeit weit hinausgehen, auch bei seelischen Analysierungen nicht stehen bleiben, sondern das Motiv zum Träger plastischer Probleme von zukunftvoller Weite machen. Der andere Plastiker der Gruppe, Edwin Scharff, gibt sein Stärkstes in der Eisenbüste eines Kriegers (Abb. S. 431): es ist der gefallene Bruder des Künstlers, den er aus der Erinnerung modelliert hat: ganz auf große, allgemeine Formen angelegt, wie etwa ein ägyptisches Bildwerk, ungemein charakteristisch in der Bewegung und von innen heraus belebt. Scharff hat im übrigen auch als Maler sein Wort gesprochen, seine Fragmente von Monumentalbildern, resolute Vereinfachungen in Formen und Farben, geben in großen Zügen Variationen des urewigen Bewegungsmotivs.

Meine ganze Liebe besitzen die Gemälde Gustav Jagerspachers. Aus ihnen spricht unendliche Kultur. Den Greco und die vene-



GUSTAV JAGERSPACHER — AKT

Ausstellung der Neuen Secession, München



Ausstellung der
Neuen Secession, München

WALTER TEUTSCH
SCHÄFERSZENE

zianische Renaissance, Giorgione vor allem, hat Jagerspacher auf seine Weise erlebt. Er schämt sich dieses Erlebens nicht und versucht nicht, es zu verleugnen. Denn es ist ein Teil seiner künstlerischen Persönlichkeit geworden, diese Persönlichkeit aber ist so stark und eigenartig, daß sie die Elemente klassischer Kunst sich organisch einzukörpern vermag und darüber in ihrer Selbstständigkeit keinen Schaden leidet. Besonders die ruhevoll hingelagerten weiblichen Akte vor gobelinartig behandelten Landschaften, die wir von Jagerspacher kennen und deren einer auch bei dieser Ausstellung wiederkehrt, sind von giorgionesker Stimmung erfüllt, allerdings sind sie in den Ausdrucksmitteln, besonders im Kolorit himmelweit entfernt von dem Venezianer. Ein ernstes „Ecce homo“ und ein gespenstisch-grotesker Geiger zeigen den Künstler als glücklichen Interpreten auch anders gearteter Stimmungen (Abb. S. 425 u. 429). Wesensverwandt ist Walter Teutsch, dessen prachtvoll lebendige „Schäferszene“ (Abb. S. 430) wie ein Watteau-Bild, allerdings mit zeitgenössischen Kunstmitteln bewirkt und mit modernem Empfinden erfüllt, erscheint. Carl Caspar wird von den biblischen Stoffen gefesselt und das ist nicht etwa in dem Sinn zufällig, in dem es bei vielen Malern des letzten Jahrzehnts ganz nebensächlich erschien, was sie malten. Auch Caspar hat sich wie Jagerspacher die klassische Malerei gründlich angesehen, allerdings mehr die germanische als die romanische, und sie blieb ihm nicht stumm. Wir erlebten in München die zögernd dem Ziel entgegenstrebende, unter Kämpfen von Station zu Station voranschreitende Entwicklung Carl Caspars mit. Ich wage nicht zu sagen (und hoffe, es nicht sagen zu müssen), daß Caspar in den fünf Gemälden, mit denen er bei dieser Ausstellung erscheint, sich schon am Ziel seiner Entwicklung sehen kann. Aber es ist Klarheit in sein Streben gekommen, seine Formgebung ist durchsichtiger, sein Kolorit gemäßigter, seine Komposition ungezwungener geworden. Sein „Oelberg“ (Abb. S. 421), sein „Christus und Johannes“, sein Jakob, der mit dem Engel ringt, das alles sind keine Kultbilder in dem Sinn, in dem es die „Heiligenmalereien“ der Alten und selbst noch der Nazarener sind. Aber es ist echte religiöse Stimmung über sie ausgegossen und die springt auf den Betrachter der Gemälde über. Ich will damit andeuten, daß die Kämpfe um die Form, die früher den Eindruck von Caspars Gemälden bestimmten, hinter ihm liegen, endgültig überwunden sind: nun meistert er den Ausdruck und die Form, und das, was er uns über das Rein-Malerische hinaus zu sagen und an Stimmungen zu vermitteln hat, beginnt zu



EDWIN SCHARFF — BÜSTE DES BRUDERS (EISEN)
Ausstellung der Neuen Secession, München

klingen. Otto Kopp scheint ähnlichen Zielen, wenn auch auf anderen Wegen zuzustreben, reiche Proben seines starken Könnens sind in dieser Ausstellung aufgebaut: vielleicht liegt der Reiz von Kopps Arbeiten gerade darin, daß noch manches ungelöst in ihnen blieb, daß die Knospe dieser vielversprechenden Kunst noch nicht erschlossen ist (Abb. S. 424).

Gleich Püttner ist Max Feldbauer ein durchaus malerischer Maler ohne alle Nebenabsichten. Pferde und Militär geben ihm die Motive (Abb. S. 428). Sein malerischer Ausdruck wird immer delikater, feiner, intensiver. Sein Kolorit ist von klassischem Reichtum der Nuancen. Man möchte bei ihm von Vergeistigung des Materials und der Technik sprechen. Julius Hess, der Schöpfer der starkfarbigen Stilleben, gehört ebenfalls zu dieser Gruppe absoluter Maler, der etwa noch der reich und vielseitig tätige J. W. Schülein, Adolf Schinnerer und Maria Caspar-Filser anzuschließen wären. Rudolf Sieck, ein Poet der Landschaft, der sich eines fast altmeisterlich-zärtlichen Ausdruckes bedient, wirkt doch wohl etwas fremdartig und isoliert in dieser Gemeinde (Abb. S. 422/23).

Komplizierter läßt sich die Kunst des kürzlich gefallenen Franz Marc an, dessen die Neue Secession im Herbst mit einer besonderen Gedächtnisausstellung gedenken will. Unold und Melzer stehen für mich an der Grenze des Möglichen. In die Bilder Erbslöhs, der zwar die Formen nicht auflöst, aber für seine Akte ein ganz undefinierbares Kolorit wählt, und in die Landschaften des Wieners Kokoschka vermag ich mich, bei völliger Konzentration und wenn ich alle historischen Reminiszenzen ausschalte, hineinzusehen: es ist unleugbar, daß auf diesen Leinewanden einzelne köstliche Dinge stehen. Alexander Kanoldt ist zu ausschließlich Theoretiker von ermüdender Einförmigkeit und seine Bilder sind in ihrer Luftleere allzu beengend. Klee setzt seine ziellosen kunstgewerblich wirkenden Prismen-Experimente fort. Pechstein, Nölken u. a., die „das neue Sehen“ in Generalentreprise genommen haben, sind mir in ihrer Kunst zu abstrakt, zu sehr in einem Entwicklungsprozeß, bei dem ich ihnen nicht folgen kann, verwickelt, als daß ich einen Gewinn von ihrer Kunst haben könnte. Es ergeht mir nicht anders mit dem Plastiker W. Lehmbruck, der ohne Not die klaren Wege, die seine Kunst einst nahm, verließ und nun im Dunkel unbestimmten Zielen entgegentastet.

Mit viel Sorgfalt wurde die graphische Abteilung in den Ausstellungen der Neuen Secession zusammengestellt. Heine, Gulbransson und Preetorius (Abb. S. 432) sind die festen Stützen und Säulen dieser Abteilung. Genin hat einen Rahmen

EMIL PREETORIUS — UNTERHALTUNG
Ausstellung der Neuen Secession, München

mit Zeichnungen da, die in Einfall, Komposition und Umriß Ausgezeichnetes geben. Caspars farbige Zeichnung wirkt bildmäßig im besten Sinn. Jutz und Hörschelmann vermitteln Persönlichkeitseindrücke. Ein paar groteske Silhouetten von Engert sind von feinem, kultiviertem Humor erfüllt (Abb. S. 433).

Der Ausstellung als Ganzes darf man nachrühmen, daß sie, vorzüglich gehängt, gerade in der Beschränkung auf wenige Säle das sicherste Moment einer starken Wirkung besitzt. Sie stellt die Besucher immer wieder vor Probleme, ruft Widerspruch hervor und bewirkt dadurch fruchtbare Diskussionen. Selbst dort, wo man den einzelnen Künstlern nicht folgen kann, bleibt die Ausstellung interessant, und sei es auch nur, weil man an charakteristischen Verirrungen erkennt, wohin der Geist der Zeit oft die Begabten reißt, wenn sie nicht in sich selbst starke Hemmungen besitzen.



E. M. ENGERT TÄNZERIN

Ausstellung der Neuen Secession, München



EUGEN BRACHT DER PFLÜGER
Große Berliner Kunstausstellung. — Mit Genehmigung der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

Von IGNAZ BETH

Es war sicher nicht leicht, im Kriege eine Ausstellung zusammenzubringen, wie es diese ist. Vor einem Jahr mußte man sich mit den beschränkten Räumen der Akademie begnügen und obendrein noch die Bilder in zwei Folgen nacheinander zeigen, dies Jahr aber merkt den Krieg vielleicht nur der Besucher, dem erinnerlich ist, daß sämtliche Nebenräume sonst mit Bildern behangen waren und ihn durch ihre Fülle geradezu mit Schreck erfüllten. Im andern Sinne ist der Krieg an der Kriegsbilderausstellung zu merken, die den Eintretenden gleich links und rechts vom Eingang erwartet und die eine Ergänzung der entsprechenden Frühjahrsschau der Akademie bildet, wie denn überhaupt das Ineinanderarbeiten dieser zwei Organisationen beiden zum Vorteil gereicht.

Wie alle Jahre, überwiegt auch diesmal die Landschaft, natürlich nicht nur die nächste, sondern vor allem die entferntere, die Gebirgs- und Seelandschaft, ja, sogar der Orient ist vertreten. Langhammers „Märkische Landschaft“ bringt keinen neuen Zug zur Kenntnis des Künstlers, ebenso die Bilder der Worpsweder Modersohn und Vinnen. Helberger wendet eine impressionistische Technik bei seinen Gebirgsmotiven an, die das Durchsichtige der Höhenluft trefflich wiedergibt, Kayser-Eichberg benennt sein Motiv „Abseits vom Weltgetrieb“ und Bracht tritt diesmal mit zwei Bildern auf, von denen den „Pflüger“ (Abb. S. 434) starke Farbigkeit und Geräumigkeit der Bildanlage auszeichnen. Eine andere Gruppe von Landschaftern verlegt sich auf Stadtbilder. So ist vom jüngst verstorbenen Kuehl ein großer „Schloßplatz in Dresden“ da, eine Variante eines oft von ihm bearbeiteten Themas, von Graf sind Straßenbilder Potsdams und Warschaus zu sehen, die in vir-

tuoser Weise die schummerige Oberfläche alter Gebäude wiedergeben, Andrae studiert die durch Schneefall verschobenen Tonverhältnisse auf Dresdens Dächern, Kurt Albrecht versucht das bunte Treiben am Halleschen Tor bildmäßig zu gliedern, ebenso wie Stern das Gewimmel im Amsterdamer Judenviertel. Koesters „Abendstimmung am Ufer“ erinnert an frühe Bilder Schramm-Zittaus, dessen „Halali“ schon eine Begebenheit auf landschaftlichem Grunde darstellt. Immer noch Schilderungen der Natur sind Bilder von Innenräumen, wie sie etwa Eichhorst in seinem „Hessischen Innenraum“, oder Carl Albrecht (Königsberg) in „Am Fenster“ zeigt, wo ein zart einfallendes Licht alle Gegenstände aufleuchten läßt. Eine letzte Gruppe würden dann die Stilleben-Maler bilden, unter denen Ottos „Stilleben mit Reh“ (Abb. S. 441) eine starke Empfindung für farbige Zusammenstellungen (blaue Gefässe mit dem stumpfen Braun der Felle) — und das Spezifische einer Materie zeigt. Bilder wie Engels „Kinderfest“, des verstorbenen Kolitz „Tanzplatz bei Hannoversch Münden“ leiten zu Kompositionen über, deren es diesmal sehr wenige gibt. Meist begnügen sich die Künstler nur mit der Betonung einer bestimmten Note beim Abschreiben der Na-



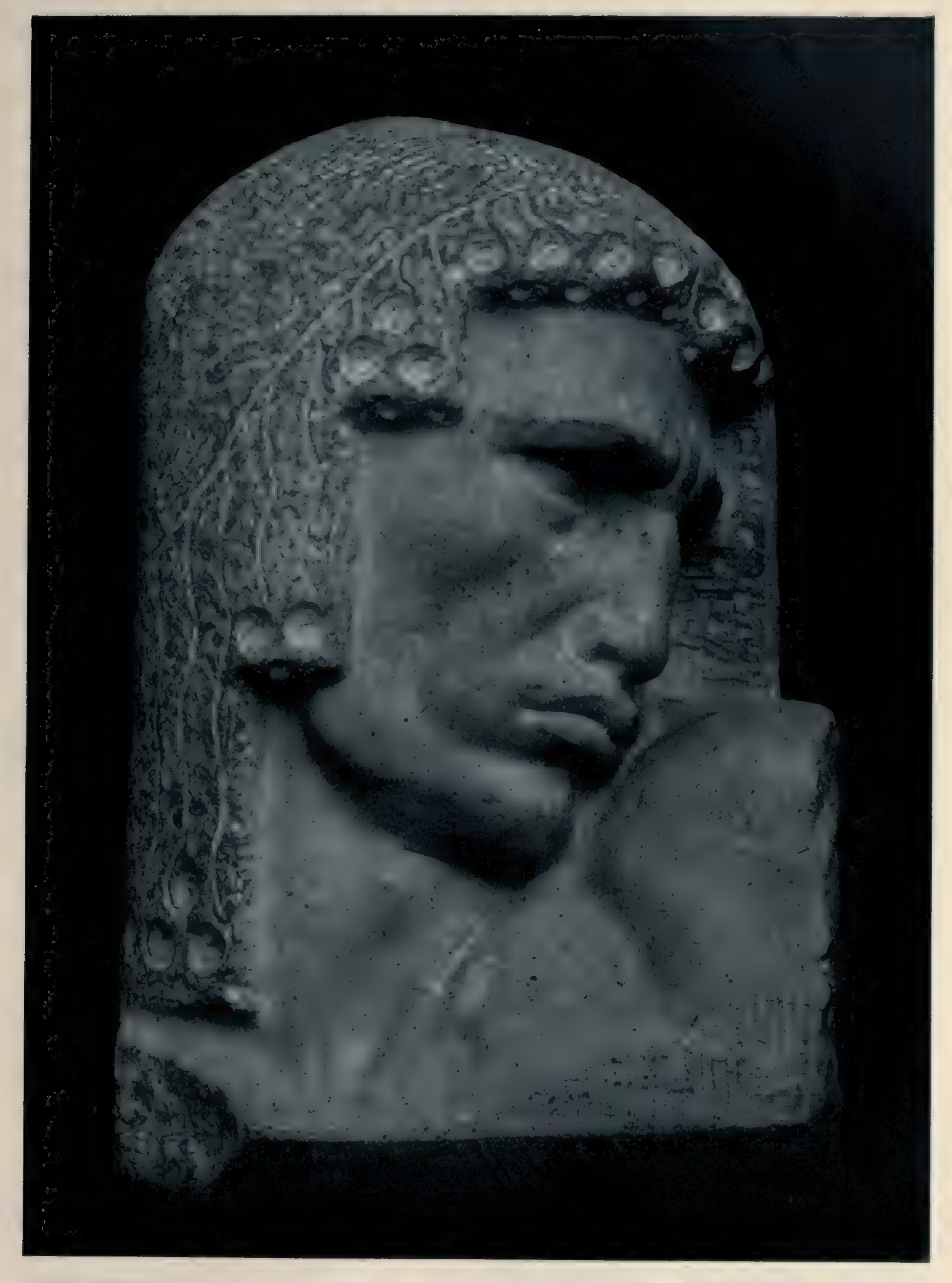
E. CUCUEL — IM WALDE

Große Berliner Kunstausstellung

tur, woraus dann allerdings auch ergreifende Bilder entstehen können, wie etwa Looschens „Aus schwerer Zeit“ (Abb. S. 443), das viel stärker hier wirkt, als wenn es bei den Kriegsbildern untergebracht worden wäre. So setzt Claudius seine „Altländerinnen“ in einer Reihe nebeneinander — man könnte an eine Analogie zu Hodlers Greisen denken —, Adele Finck stellt ihre „Plaudernden Frauen“ schon bewußter zu einem Farbenklang zusammen, aber eine teppichartige Wirkung erreicht Perlmutter (Budapest) in seiner Gruppe ungarisch bunt gekleideter Frauen. Plontke hat den Ehrgeiz, aus dem jahrhundertealten Motiv der „Mutter mit dem Kinde“ (Abb. S. 438) eine Innerlichkeit herauszuholen, die lediglich mit Wirkungen der bildenden Kunst rechnet, mit einem Abstimmen auf einen kühlroten Ton und einer ausdrucksvollen Linie. Wie Sonnenlicht die Farben in freier Atmosphäre verändert, schildert Müller-Schoenefeld an Kindern oder Cucuel in „Frauen im Walde“ (Abb. S. 435), deren aufreflektierte Kleider mit Sonnenkringeln gut zusammengehen. Die eigentlich erfundenen Szenen sind kaum glücklich vertreten; am interessantesten vielleicht noch Wiethüchters „Prinzessin und Schweinehirt“, wo wenigstens eine Farbenstimmung aus der Zusammenstellung verschiedener Rot auf grünem Grund angestrebt wurde. Müller-Münsters „Reigen des Todes“ ist trotz des offenbaren darauf verwendeten Studiums als mißglückt zu bezeichnen, dagegen wirkt Brandenburg in seinen „Drei Königen“ erfrischend durch eine originelle Fassung des abgeleierten Themas. Unmöglich kann man den Ehrentitel „Komposition“ Bildern zugestehen, die in eine charakteristische Stellung des Modells einen Gedanken gewaltsam hineinzwängen, wie es etwa Figges „Pierrots Erwachen“ oder Dorschs „Geiger“ tut. Schon eher läßt man sich dann eine gewisse Steigerung ins Monumentale gefallen, die Hänsel in seinen beiden Gestalten versucht.

Die letztgenannten Bilder müßte man eigentlich als Bildnisse ansehen. An dieser Gattung könnte man noch am ehesten die Einwirkung der Kriegszeit feststellen, insofern, als Offiziersuniformen recht zahlreich vertreten sind, fast durchweg in Feldgrau. Sie sind aber überall verteilt, so daß auch darin eine kluge Oekonomie zu sehen ist, die alles Kriegsmäßige für die Sonderausstellung vorbehält. Unter den Porträts kann man deutlich zwei Gruppen unterscheiden; die erste, die auf Repräsentanz ausgeht, und die zweite, die das Intime einer Erscheinung betont. Zu der ersten gehören die großen Bildnisse von Vogel, Pellar, dessen „Gräfin Limburg-Stirum“ eine etwas gewagte Profilstellung einnimmt, Schulte im Hofe, der in einem Damenbildnis eine Probe brillanter Atlasmalerei gibt, oder Adams, dessen Bildnis der Frau von Seemann (Abb. S. 440) eine echt wienerische Vornehmheit mit flotter Technik erreicht. Reusings Offiziersgruppenbild hat etwas Schwächliches im Ton, was umsomehr verwundert, als sein mit den einfachsten Mitteln gezeichneter Mädchenkopf sehr frisch wirkt; Pickardts Offiziersköpfe haben schon im Farbenauftrag jenen Schneid, der sich in ihrer Haltung äußert. Die anderen Bildnismaler versuchen dagegen die menschliche Gestalt zum Ausgangspunkt einer Problemlösung zu machen. So holt Fritz Burger aus dem straff gezogenen Umriß einen neuen Wert hervor, der seinen früheren Bildnissen noch unbekannt war, Hela Peters bringt dagegen den geblümten Hintergrund mit der Gestalt davor in einen Zusammenklang (Abb. S. 439), ähnlich hält es Julie Wolfthorn, die aus dem lila Kleid ihrer Biedermeierdame die Skala des Bildes ableitet. Noch bewußter und einseitiger geht Carp in seinem Kopf auf die farbigen Klänge ein, oder E. Loewenstein, die vor grellsten Akkorden nicht zurückschreckt, um ihr Ziel zu erreichen.

Dem Bildnis ebenfalls ist der Ehrensaal eingeräumt, in dem „Große Männer aus großer Zeit“, und zwar aus den letzten etwa vierzig Jahren, dargestellt sind. Hier dürfte das gegenständliche Interesse vorherrschen, das sich an die Gestalten Bismarcks, Moltkes, Menzels, Mommsens usw. heftet; künstlerisch ist die Auslese nicht allzu groß, wenn man von einigen vorzüglichen Lenbachs absieht, die wieder einmal die überlegene Stellung dieses Menschenkenners unter den Porträtisten schlagend darlegen. Die große Zeit hatte in Lenbach einen ihr ebenbürtigen Schilderer gefunden, auch wenn er sie nur in die beseelten Augen und Stirnen der großen Männer gebannt hätte. Einen Ehrenplatz nehmen auch die Bilder der gefallenen Mitglieder ein, die in einem Saal zusammengefaßt gezeigt werden. Erschütternd wirken hier die beiden Karnevalsbilder von Courtois und der „Karneval“ von Lübbert, dessen Selbstbildnis einen lebensfrohen, fast übermütigen Menschen darstellt. Endlich sei der Sonderausstellung der Schwe-



ADOLF LESNICH — KOPF EINES KRIEGERS. MARMOR

Große Berliner Kunstausstellung



PAUL PLONTKE — MUTTER UND KIND

Große Berliner Kunstausstellung



HELA PETERS — SELBSTBILDNIS

Große Berliner Kunstausstellung

den Erwähnung getan, unter denen vor allem die eigenartig rhythmisierten Detailstudien Hjortzbergs zu Wandmalereien in Saltsjöbaden (Abb. S. 444) auffallen. Oestermanns Doppelbildnis zeigt seine elegante Art des Porträtierens, und Fjaestads Schneelandschaften haben seine bekannten Vorzüge. Die Kriegsgraphik und Karikatur, die hier ebensowenig wie in den Secessionsausstellungen fehlt, wird von bekannten Zeichnern der „Jugend“, des „Simplicissimus“ usw. bestritten.

Von der Plastik ist in diesem Jahr weniger zu sehen als früher, sie ist fast nur in einem Saal versammelt. Matthaei-Mitscherlichs Muttergruppe wirkt bedeutend durch ihre Einfachheit, die „Salome“ von Friedrich hat viel Ausdruck in der gewaltsam verbogenen Stellung. Der „Verwundete Krieger“ von Cauer bleibt noch im Naturalistischen stecken, dagegen stellt Lesnichs „Kopf eines Kriegers“ (Abb. S. 437) eine glückliche Anlehnung an frühgriechische Plastik dar. Die in allen Sälen verstreuten Bildnisbüsten von Heerführern hätten viel besser in der Kriegsabteilung Aufstellung gefunden. Eberleins Ergänzungen der Parthenonskulpturen und sein Phidiasrelief wirken geradezu grotesk durch ihre Stillosigkeit.

Zu beiden Seiten des Eingangs sind Kriegsbilder Deutschlands, Oesterreich-Ungarns und Bulgariens untergebracht. Am meisten Neugierde dürften die letzteren erwecken, obwohl sie naturgemäß die schwächsten sind. Die ungefähr gleichzeitig eröffnete bulgarische Kunstausstellung zeigte uns eine Reihe von Künstlern, die bestrebt sind, in ihrem Lande so etwas wie künstlerische Atmosphäre zu schaffen; sie sind dabei auf die Vorbilder des Auslands angewiesen und nicht immer auf die besten, und man könnte

vielleicht den gutgemeinten Rat wagen, daß sie sich lieber an das vorhandene Kunstgewerbe, das glücklich altslawische und orientalische Motive verarbeitet, halten, statt „Kunst“ aus dritter Hand eifrig zu imitieren. Immerhin hat gerade das große Erlebnis dieses Krieges manches frische Talent erweckt und zum Sprechen gebracht, das sonst vielleicht im alten Geleise geblieben wäre. Die Schlachtszenen eines Vešin oder die repräsentativ sich gebenden Hofbildnisse Michailows könnten in jeder europäischen Provinzstadt entstanden sein, dagegen verraten Denews oder Dimitrows Skizzen aus dem Felde eine ungewöhnliche Beobachtungsgabe, und Lazarows „Plastiken“ würden jede Ausstellung schmücken.

Ueber die deutsche Abteilung ist nicht viel Neues zu sagen, da hier zum großen Teil Bilder aus der Winterausstellung der Akademie gezeigt werden, die an dieser Stelle schon besprochen worden sind. Unter den Skizzen aus dem Felde sondern sich deutlich gewisse Gruppen heraus: Kayser-Eichberg oder Eichhorst stellen den Kriegsvorfall in eine landschaftliche Umgebung, die ihn ganz aufnimmt, andere dagegen, wie Manzel oder Heichert beobachten gerade den einzelnen Mann oder die Gruppe und geben mit den einfachsten Mitteln, mit Blei- und Buntstift die Erregung des Kampfes oder der „Erwartung“ (Abb. S. 442) wieder. Andere gliedern die Vorgänge bildmäßig, wie Ungewitter, Mattschass oder Schwormstädt. Exters großes Bild „August 1914“ ist zwar hoch gegriffen, ist aber zu wenig monumental gesehen für dieses Format.

Die Oesterreicher und namentlich die Ungarn zeichnet eine starke Farbigkeit aus, die manchmal schon fast in Buntheit umschlägt. Dies gilt vor allem von dem jetzt an der Breslauer Akademie tätigen Pautsch, dessen kleine Bildchen ungemein konzentriertes Empfinden für Farbenklänge beweisen. Als erfolgreicher Porträtist zeigt sich Schattenstein, der mit Virtuosität Offiziere des Feldzugs konterfeit. Vadász, ein auch in Berlin wirkender Zeichner, skizziert mit flotter Technik unzählige Kriegsszenen, Vaszary geht wieder auf feine koloristische Wirkungen aus, zu denen ihm die Karpathenkämpfe Material boten, endlich wäre der Berliner Secessionist Bató zu nennen, der in Lithographien auf originelle Weise seine Eindrücke schildert.

JOHN QUINCY ADAMS — FRAU N. VON SEEMANN
Große Berliner Kunstausstellung



RUDOLF OTTO — STILLEBEN MIT REH

Große Berliner Kunstausstellung

GEDANKEN ÜBER KUNST

Die Persönlichkeit des Künstlers ist nicht der Mensch, den wir am Biertisch oder sonst im Leben kennen, mag der noch so temperamentvoll und geistreich sein; die Persönlichkeit des Künstlers kommt nur in seinen Werken zum Ausdruck. Welche Motive er aufnimmt, wie er sie anpackt und verwertet, das ist seine künstlerische Persönlichkeit.
A. v. Hildebrand

Ein wahrhaft reiches Volk wird dadurch reich, daß es vieles von anderen übernimmt und weiterbildet.
Jacob Burckhardt

Das künstlerische Sehen ist erstens ein aperzeptives und zweitens ist es von einem eigenartigen Kunstwillen geleitet, dessen Absicht die Wiedergabe der künstlerischen Vorstellung durch die manuelle Geschicklichkeit ist.
Georg Hirth

ALFRED RETHELS NACHLASS IN DER DÜSSELDORFER KUNSTHALLE

Als die erste in der Reihe der von Professor Koetschau geplanten Ausstellungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerei ist am 15. Mai zur Erinnerung an die hundertste Wiederkehr Alfred Rethels Geburtstag eine Schau seines künstlerischen Nachlasses eröffnet worden, den die Tochter Rethels, Frau Else Sohn, bereitwillig zur Verfügung stellte. Die Ausstellung vereinigt eine große Anzahl von Arbeiten des genialen, allzu früh gestorbenen Meisters und ermöglicht vielfältige Blicke in sein reiches Schaffen.

Den Anfang der streng chronologisch angeordneten *Gemälde* und *Oelstudien* machen die Arbeiten der Düsseldorfer Periode, der heilige Bonifazius, umgeben von Bauleuten (1833), dem sich das schöne und sachliche, in Düsseldorf begonnene und in Frankfurt 1836 vollendete Bildnis seiner Mutter und eine Studie zu dem Gemälde der Nemesis aus der Zeit um 1836 anschließen. Kurz vor der Reise nach Italien, wahrscheinlich 1843, ist das große, eindrucksvolle Gemälde „Karls V. Aufnahme in das Kloster St. Just“ anzusetzen, das man mit besonderem Interesse betrachtet, weil Rethel in der Gestalt des Abtes seinen hochverehrten Frankfurter Meister Philipp Veit, in den Klosterbrüdern seine Frankfurter Freunde Dr. Hechtel und Eduard Steinle und sich selbst in der Figur des Pförtners abkonterfeit haben soll. Sehr schön ist hier der Durchblick durch das Klostertor in die sonnige Landschaft draußen. Den vierziger Jahren entstammt ferner das bekannte Bild des Mönches an der Leiche Kaiser Heinrichs IV. (1844), das erst jetzt, nach Wegnahme des trüb gewordenen Firnisses seine fesselnden koloristischen Reize enthüllt, und das miniaturartig fein ausgeführte kleine Triptychon mit Christus und den Jüngern von Emmaus, sowie einige der großen, künstlerisch bis in alle Einzelheiten durchgebildeten Oelskizzen zu Rethels Hauptwerk, den Fresken im Kaisersaal des Aachener Rathauses mit den zugehörigen Studien, von denen die Vorarbeiten zur „Taufe Wittekinds“ bis in Rethels letztes Schaffensjahr 1852 hineinreichen.



OTTO HEICHERT — IN ERWARTUNG

Große Berliner Kunstausstellung

Wie unter diesen der weiteren Oeffentlichkeit zum großen Teile bisher unbekannten Werken, so findet sich auch unter den in ihrer zeitlichen Folge aufgereihten *Zeichnungen* viel Neues. Von den ersten künstlerischen Versuchen des Sechsjährigen bis zu der letzten Arbeit des schon Umnachteten, einer Erinnerungsskizze nach der „Aurora“ von Guido Reni, ist hier eine Fülle des Bedeutsamen aus allen Schaffensperioden des Meisters vereinigt. Die schönsten Blätter aus Rethels letzten Jahren sind in Vitrinen ausgebreitet. Mit Teilnahme betrachtet

man die Entwürfe zu seinen großen Kompositionen und zu den Bildern vom Tode. Im tiefsten ergriffen aber wird man von der wuchtigen Kraft, die seinen letzten Arbeiten entströmt. Hier ist nichts mehr zu spüren von der ruhigen Linienschönheit des jungen Rethel. Urkräfte ringen miteinander, und man spürt den Pulsschlag seines Blutes in jeder Form, in jeder Linie. Gerade die in den fünfziger Jahren, als er bereits schwer gemütsleidend war, enstandenen Werke haben diese rätselhafte Ausdrucksgewalt. Zu diesen Arbeiten, die bisher von der Kritik meist als „krankhaft“ abgelehnt wurden, gehören außer dem „Lutherliede“ die letzte Fassung des „Hannibal“, die „Eroica-Symphonie“, der „Aristophanes“, gehören einige Bibel-Illustrationen, wie Szenen „Jakob empfängt die Todesnachricht Josephs“, „Christus und die Ehebrecherin“, alles Blätter jenes knorrigen, kraftvollen Spätstils.

Von den übrigen Zeichnungen gesondert sind die Entwürfe Rethels für die *Aachener Fresken* zusammengestellt, und auch hier sind das Mächtigste die späten, im Winter 1852 entstandenen Studien für die „Taufe Wittekinds“: der Ministrant, die beiden Mönche, ein sitzendes Kind, der kniende Karl der Große und der Erzbischof Turpin. Ebenfalls eine geschlossene Gruppe bilden die *Karikaturen*, die alle aus der Verlobungszeit stammen und von Frau Rethel aufbewahrt wurden; eine weitere Gruppe sind die in stattlicher Reihe vereinigten *Skizzenbücher* und Bücher mit Zeichnungen, während die *Holzschnitte* Rethels, darunter



HANS LOOSCHEN — AUS SCHWERER ZEIT

Große Berliner Kunstausstellung

die Blätter vom Tode, die ersten Probedrucke des Lutherliedes und das allegorische Blatt „Die Genesung", mit dem Rethel die Wiederherstellung seiner jungen Gattin von schwerer Krankheit feierte, kurz bevor ihn selbst der Würgengel, der an ihr vorübergegangen war, um so härter traf, die Ausstellung seines künstlerischen Nachlasses schließen.

In den Kreisen der Künstler und der zünftigen Kunstfreunde ist die Ausstellung, die eine große Zahl bisher in weiteren Kreisen unbekannter und noch niemals abgebildeter Arbeiten Rethels vereinigt, als eine willkommene Gabe zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages aufgenommen worden. Möge sie dazu beitragen, dem großen Meister auch bei den Fernerstehenden die Geltung zu verschaffen, die ihm gebührt. W. B.



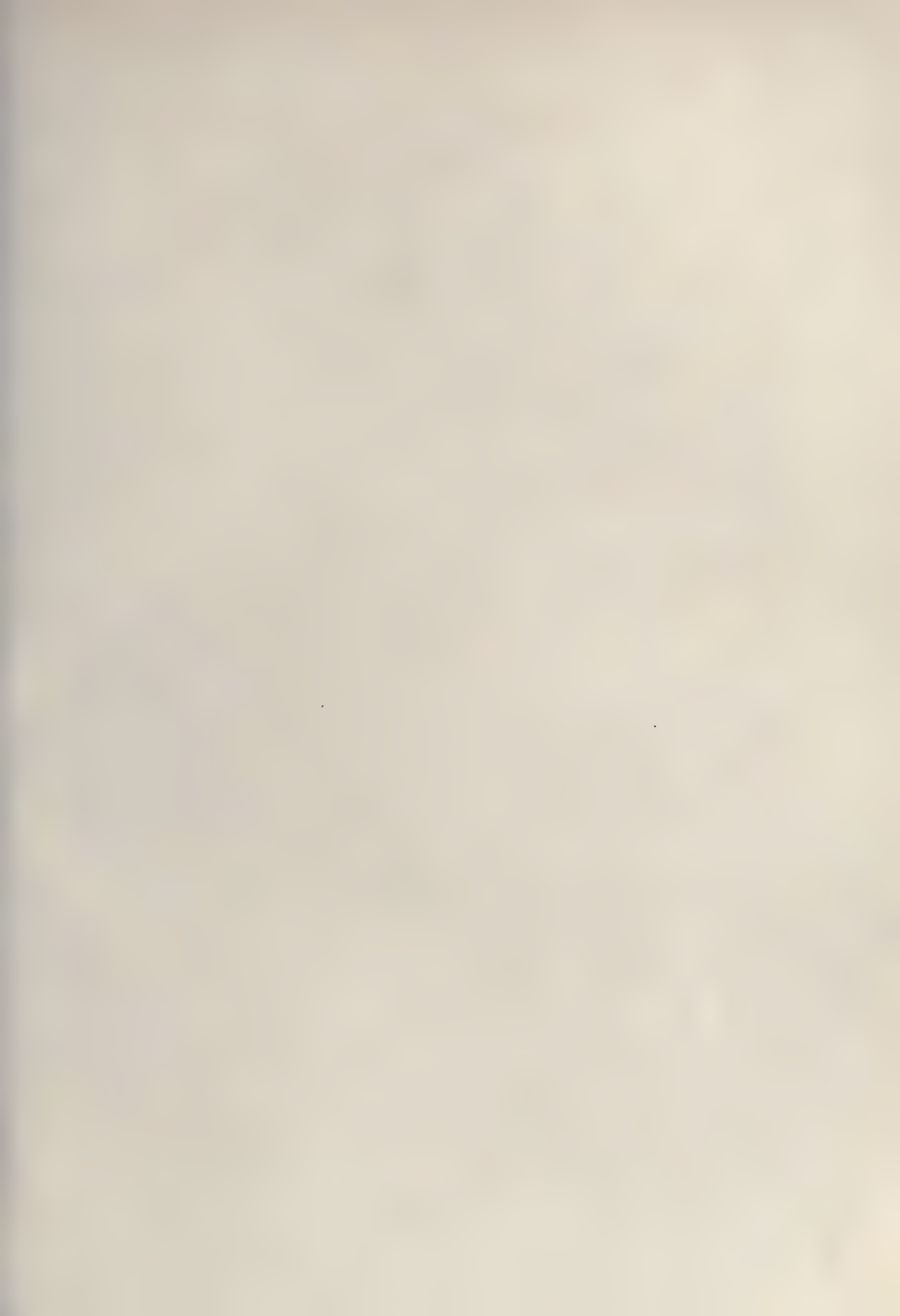
KUNSTMALER FRANZ HOCH
Gefallen am 17. Juni

PERSONALNACHRICHTEN

MÜNCHEN. Den Tod fürs Vaterland starb am 17. Juni an der Westfront der Münchner Landschaftsmaler Professor FRANZ HOCH. Am 29. Mai 1869 zu Freiburg im Breisgau geboren, besuchte Hoch zu Ende der achtziger Jahre die Akademie in Karlsruhe und machte als Schöpfer trefflicher Landschaften schon früh von sich reden. 1898 ließ er sich in München nieder und unternahm von hier aus zahlreiche Studienreisen, die ihn durch aller Herren Länder führten. Gleichwohl blieb seine Kunst in ihrem Innersten und Besten mit Deutschland verbunden, und seinen Landschaften ist in Stimmung und Haltung etwas eigen, das, vielleicht nur etwas weniger naiv, an die Empfindsamkeit von Hans Thomas Kunst anklingt. Weite Täler, sanft geschwungene Höhenzüge und reiche Lüfte zu malen, war ihm Genuß — und immer kam etwas Deutsches in diese Bilder, auch wenn das Motiv z. B. aus Italien geholt war. Daneben hat Hoch das Figurenbild stark beschäftigt, er versuchte sich auch im dekorativen Bild und hat sogar gelegentlich den Theaterprospekt in den Kreis seiner Tätigkeit einbezogen. Neben dem Pinsel handhabte er meisterhaft Radiernadel und Lithographenstift, so daß er außer seinen Gemälden, deren mehrere sich in öffentlichen Galerien befinden, auch ein umfangreiches graphisches Werk hinterläßt. — Kurz nach Vollendung seines 70. Lebensjahrs starb in seiner Vaterstadt München am 25. Juni der Landschaftsmaler AUGUST FINK, Ehrenmitglied der Münchner Akademie der bildenden Künste. In ihm lebte als in einem der Letzten die Tradition der älteren Münchner Landschafterschule weiter; dem Kreis, dessen Mittelpunkt Eduard Schleich bildete, stand er einst nahe und auch mit Lier verband ihn kollegiale Freundschaft. Von beider Art ist etwas in Finks Landschaften zu verspüren, die auf Ton gemalt sind und in herbstlichen und abendlichen Stimmungen, zu denen die Motive meist aus Oberbayern geholt sind, ihr Bestes geben.



OLLE HJORTZBERG — STUDIE ZU DEN MALEREIEN IN DER KIRCHE SALTSJÖBADEN
Große Berliner Kunstausstellung



J. V. CISSARZ

HOCHZEITSMAHL. WANDGEMÄLDE IN DER RATSHERRENTRINKSTUBE DES STUTTGARTER RATHAUSES



J. V. CISSARZ DEKORATIVE LANDSCHAFT

JOHANN VINCENZ CISSARZ

Von Hermann Missenharter

Die Gunst der Zeit gehört dem Spezialisten. Wer sich einmal auf einem engen Sondergebiet durch einschlägige Arbeiten einen Namen gemacht hat, soll gefälligst da stehen bleiben. Auftraggeber, Kritik, Genießer verlieben sich in die Etikette, die „persönliche Note“, die mit ästhetischen Schlagworten zuverlässig zu treffen ist. Wehe, wenn der im Geschmack und im Gedächtnis der Kenner also Begünstigte über den ihm genehmigten kleinen Kreis hinaustrachtet! Die Kollegen regen sich über den „Pfuscher“ auf, der die gemütliche Grenzregelung nicht achtet, und das Publikum, dessen Bildungsbankerott ja sowieso statistisch nachweisbar ist, lehnt die Zumutung zum Umlernen begreiflicherweise mit erzürntem Kopfschütteln ab.

Dieser Zwang durch zünftiges und unzünftiges Publikum, unter den jeder auf die öffentliche Wirksamkeit angewiesene Künstler bewußt oder unbewußt gestellt ist, hat schon so manchen tüchtigen Kerl, dem es an der nötigen Respektlosigkeit nach außen fehlte, um sein eigentliches Werk, um ein volles, nach einem inneren Gesetz bestimmtes Sichausschaffen geprellt. Auch J. V. Cissarz war lange in Gefahr, als Spezialist gründlich und endgültig eingeschachtelt zu werden: Man kennt ihn allenthalben als geistreichen Buchkünstler und Gebrauchsgraphiker, dessen zierliche, leicht bewegliche und vornehm repräsentative Ornamentik sich rasch einprägt, und als einen unserer führenden Schriftzeichner, dessen klare, unter seinem Namen laufende Antiqua weite



J. V. CISSARZ

RAST AM QUELL. WANDGEMALDE IM RAUME VOR DER RATSHERRENTRINKSTUBE DES STUTTGARTER RATHAUSES



J. V. CISSARZ

AUSSCHNITT AUS DEM WANDGEMÄLDE
GEG. S. 445



J. V. CISSARZ

MUSIZIERENDE UND RUHENDE. WANDGEMÄLDE IN DER RATSHERRENTRINKSTUBE DES STUTTGARTER RATHAUSES



J. V. CISSARZ

TANZ. WANDGEMÄLDE IN DER RATSHERREN-TRINKSTUBE DES STUTTGARTER RATHAUSES



J. V. CISSARZ — AUSSCHNITT AUS DEM WANDGEMÄLDE. GEG. S. 445



J. V. CISSARZ AUSSCHNITT AUS DEM WANDGEMÄLDE AUF SEITE 446



J. V. CISSARZ — AUSSCHNITT AUS DEM WANDGEMÄLDE AUF SEITE 448

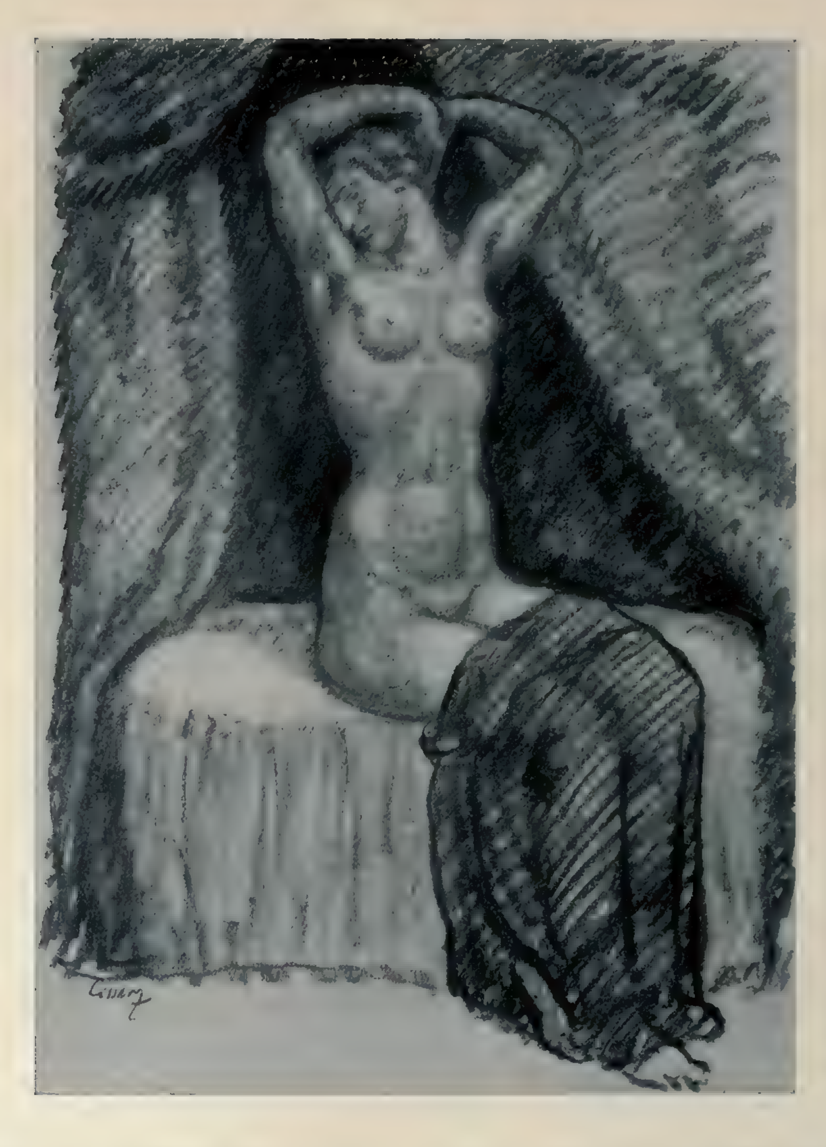
Verbreitung gefunden hat. Gewiß, Cissarz hat auf dieses kunstgewerbliche Gebiet lange und seine besten Jahre hindurch große Mühe verwendet; die Führerstellung, die ihm hier zukommt, ist ihm nicht ohne lebhafteste Anteilnahme an den Forderungen der Zeit, nicht ohne echte Begeisterung für die Ziele des neu erwachten deutschen Kunstgewerbes zugefallen. Aber im Grunde genommen war er doch noch nur mehr zufällig in das Kunstgewerbe geraten. Von Hause aus und, nach seinen wesentlichsten Leistungen und Bestrebungen beurteilt, ist Cissarz Maler. Alles andere kommt daneben, mag es dem Erfolg oder dem Ergebnis nach auch noch so wichtig und wertvoll erscheinen, erst in zweiter Linie.

Freilich, seiner ganzen Art nach vermochte er gleich zu Beginn seiner Laufbahn den Anschluß an die Hauptwellenbewegung der Malerei nicht recht zu gewinnen. In Danzig am 22. Januar 1873 geboren kam er, achtzehnjährig, an die Dresdener Akademie, wo die Historienmalerei unter Gey, Prell, Pauwels und Freye noch in schönster Blüte stand. In mancher Hinsicht



J. V. CISSARZ AUSSCHNITT AUS DEM WANDGEMÄLDE AUF SEITE 448

entsprach die dort gepflegte Kunstübung zweifellos den Anlagen des jungen Akademikers, der sein hervorragendes zeichnerisches Talent in der strengen akademischen Zucht tüchtig auszubilden und in seinem Drang nach dekorativer Wirkung, der ihm offenbar von Anfang an im Blute lag, mancherlei brauchbare Anregung sich hier zu holen vermochte. Aber zum Impressionismus, zur Problematik der Freiluft- und Freilichtmalerei, die inzwischen zum künstlerischen Symbol des modernen Lebensgefühls geworden war, führte aus diesen Ateliers kein Weg hinaus. Selbstverständlich hat auch der junge Cissarz gleich allen Zeitgenossen auf eigene Faust mit diesen Fragen sich auseinandergesetzt. Es gibt aus seinen Dresdener Jahren und immer wieder auch aus späterer Zeit eine Reihe impressionistischer Arbeiten von ihm, die durch eine sehr feine Farbigkeit bestechen und namentlich in der Behandlung des Meeres, dem in immer neuen Abwandlungen heiß umworbenen Lieblingsmotiv des Danzigers, einen hohen Rang einnehmen. Aber als ein charakteristischer Be-



J. V. CISSARZ

ERWACHEN (KOHLE-ZEICHNUNG)

stand innerhalb des Cissarz'schen Gesamtwerks können diese Bilder nicht betrachtet werden. Um als Impressionist aus dem Vollen zu schaffen, ist dieser Westpreuße viel zu herb und streng, viel zu grüblerisch und besonders in seiner Frühzeit, viel zu sehr lyrischer Phantast, als Künstler viel zu sehr auf die kompositorische Form bedacht und in der Farbe zu schwer, um jene letzte Lockerheit im malerischen Vortrag, die das Erhaschen all der unsagbar feinen Nuancen im Spiel des Lichts ermöglicht, mit ganzer Hingabe sich zum Ziel zu setzen.

So wandte sich Cissarz naturgemäß bald schon der Graphik zu, die seiner Eigenart zunächst reinere Auswirkung gestattete. Seine frühen Blätter, von denen mehrere ob ihrer suggestiven Einprägsamkeit rasch populär geworden sind, zeigen vorwiegend symbolischen Gehalt: Der einsame Schiffer auf wild bewegtem Meer, verirrte Wanderer an felsigem Gestade, ein ganzer Zyklus von Szenen menschlicher Tragik kennzeichnen ihre Ideenwelt. Mancher literarische, zu stark gedankliche Zug, da und dort auch eine zu absichtsvolle Hervorkehrung lyrischer, melancholischer Effekte, Verwechslungen dramatischer und theatralischer Gebärden verraten heute wohl die Jugendlichkeit des Verfassers, den mitten im verführerischen Pleinairismus eine innere Bestimmtheit zum Radierer Max Klinger und zu dessen Meistern Böcklin und von Marées zog.

Das sind wohl die starken und entscheidenden inneren Gründe, die Cissarz in jenen Entwicklungsjahren der reinen Malerei mehr und mehr entfremdeten. Nicht minder starke äußere traten hinzu: Er mußte sehen, sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Der



J. V. CISSARZ

TANZENDE (KOHLE-ZEICHNUNG)

eben mit neuer Kraft und auf neue Ziele hin sich regende kunstgewerbliche Aufschwung kam ihm, wie so vielen anderen, günstig entgegen. Es war die Zeit, da der erste künstlerische Plakatwettbewerb in Deutschland ausgeschrieben wurde; Cissarz holte sich den ersten Preis und dieser Erfolg zeitigte alsbald weitere Aufträge der verschiedensten graphischen Art. Davon ließ sich nicht nur leben, hier tat sich auch für einen geschmackvollen, ideenreichen Zeichner ein neues, höchst fruchtbares Feld auf. Es galt, Handel und Industrie allmählich vom Nutzen künstlerischer Mitarbeit zu überzeugen. Cissarz hat bei der Bearbeitung dieses ursprünglich so spröden Bodens, auf dem die gesunde volkswirtschaftliche Bedeutung unseres ganzen modernen Kunstgewerbes beruht, von allem Anfang an in vorderster Reihe seinen Mann gestellt.

Die bedeutsamen Erfolge, die ihm dank seiner echtbürtigen Künstlerschaft, seiner handwerklichen Beschlagenheit in allen graphischen Techniken beschieden waren, machten bald schon den Großherzog von Hessen auf den Dresdener aufmerksam, den er denn auch 1903 zur Mitarbeit an seiner Darmstädter Künstlerkolonie heranzog. In den drei Jahren, die Cissarz dort zubrachte, war er entsprechend dem Programm dieser Gruppe so ziemlich auf sämtlichen kunstgewerblichen Gebieten



J. V. CISSARZ LEBENSGEFÄHRTEN



J. V. CISSARZ STUDIE (BISTERZEICHNUNG)

zugleich tätig. Die Wandmalereien für das Haus des Regierungsrats Frank in Köln, die Glasgemälde in der Kirche zu Großzimmern im Odenwald, Gemälde für einen Musikraum auf der Weltausstellung in St. Louis sind neben einer großen Zahl von Plakaten, Graphik und Innenausstattungen die wichtigsten Ergebnisse dieser Jahre.

In der Hoffnung, aus der unwillkürlich seine Kraft immer ausschließlicher beanspruchenden kunstgewerblichen Betätigung wieder mehr ins freie malerische Fach übergehen zu können, folgte er 1906 der Berufung des Vereins württembergischer Kunstfreunde nach Stuttgart. Aber er konnte auch hier gegen seinen Ruf zunächst nicht ankommen. Denn in Stuttgart war man gerade damals dabei, das schwäbische Kunstgewerbe, das den Anschluß an die neue Zeit verpaßt hatte, nach den modernen Grundsätzen zu organisieren. Bei der Gründung der staatlichen Lehr- und Versuchswerkstätten fiel naturgemäß Cissarz die Schaffung der für Schwaben besonders wichtigen buchkünstlerischen Abteilung zu, die im Verlauf der Jahre nach der Erbauung der neuen Kunstgewerbeschule unter seiner



J. V. CISSARZ — EHRENURKUNDE (STEINZEICHNUNG)

Leitung zu einem mustergültigen, groß angelegten Betrieb ausgestaltet wurde. Aber so glücklich sich auch Cissarz' kunstgewerbliche Tätigkeit in Stuttgart anließ: Der Maler konnte sich auch hier wieder sozusagen nur im Nebenberuf und gegen mannigfache naheliegende Vorurteile durchsetzen. Dieser Zustand gestaltete sich für ihn umso mißlicher, als die inzwischen zu neuer Geltung sich emporringende dekorative Malerei seiner eigentlichen Veranlagung, die von jeher auf die monumentale Linie, auf kompositionelle Flächenbeherrschung ausging, neue Ziele wies. Cissarz hat sich denn auch in logischer Entwicklung mit den technischen und künstlerischen Problemen des architektonischen Wandbildes, an deren Lösung in Stuttgart unter dem unvergleichlich anregenden Einfluß Adolf Hölzels ja besonders eifrig gearbeitet wird, seit Jahren aufs eindringlichste beschäftigt. Dekorative Malereien kleinen und auch größeren Formats, mit denen er da und dort auf Ausstellungen hervortrat, und eine Unsumme von Skizzen, in denen die Linienführung und die Gegensätze von Hell und Dunkel auf ihre bildhaften, konstruktiven Verwertungsmöglichkeiten untersucht werden, legen davon Zeugnis ab. Im Gegensatz zur Hölzelschule, die die künstlerischen Mittel für das primär Gegebene ansieht, aus dem das Gegenständliche zu entwickeln ist, hält Cissarz an der Idee, an der klaren inneren Anschauung als der ersten und letzten Voraussetzung eines Kunstwerkes fest. Der lineare und farbige Aufbau, der allein die Bildwirkung sichert, wird aufs gewissenhafteste durchgearbeitet, doch soll das konstruktive Gerüste weder aufdringlich sichbar werden noch die zeichnerische Richtigkeit je vergewaltigen. Bei einem so ausgesprochenen zeichnerischen Können, wie es Cissarz eignet, ist dieser letztere Grundsatz ja wohl selbverständlich. Im übrigen kommt es hier wie bei allen



J. V. CISSARZ ENTWURF ZU EINER URKUNDE (FÜR STEINZEICHNUNG)

künstlerischen Fragen letzten Endes eben auch auf das Gefühl, auf die schöpferische Persönlichkeit an. Nur für den Künstler, der darüber verfügt, gelten die verstandesmäßig zu errechnenden Gesetze der Flächenteilung.

Damit ist schon das Wesentlichste über Cissarz' bisher größtes Werk, die dekorativen Malereien in der Ratsherrentrinkstube des Stuttgarter Rathauses, gesagt. Cissarz hat mehrere Jahre an diesen Fresken gearbeitet. Die Sorgfalt in der zeichnerischen, farbigen und kompositionellen Durchbildung sichert diesen Bildern denn auch allein schon handwerklich eine hohe Bedeutung. Die Aufgabe war nicht gerade einfach, da die architektonische Gestaltung der beiden Räume dereinst ohne Rücksicht auf eine spätere Bemalung durchgeführt worden war. So werden die zu bemalenden Wandflächen an sehr ungünstigen Stellen fast regelmäßig von den Türen ausgeschnitten, wodurch seitliche kleinliche Felder entstehen, die nur schwer in natürlicher Verbindung mit den Hauptflächen zu füllen waren; ungünstige Beleuchtungsverhältnisse und grellfarbige Kachelung der unteren Wandhälften, gegen die nur sehr schwer aufzukommen war, mußten weiterhin in Rechnung gestellt werden. Cissarz ist die Ueberwindung dieser und so mancher anderen Tücken des Objekts im großen ganzen vortrefflich gelungen. Von festlich vornehmer, aufs feinste zusammengestimmter Farbigkeit, die dem natürlichen wie dem künstlichen Lichte gleich gut stand hält, sind die Räume erfüllt; die charakterisierende Technik ist in großzügigem und doch überraschend beweglichem Freskostil durchgeführt, und insgesamt wie in den einzelnen Teilen ist ein starker, ruhig verhaltener Rhythmus spürbar, der eine einheitliche Wirkung aller Episoden untereinander herstellt. Stil und Idee sind in ihrer volkstümlich balladesken, von banaler Gemütlichkeit freien Haltung der Bestimmung der Räume — sie werden für amtliche und private Festlichkeiten benützt — sehr glücklich angepaßt.

Mit diesem schönen Werk, das den Stuttgartern zu Ehren gereicht, hat Prof. Cissarz wohl endgültig den Beweis erbracht, wo seine

eigentliche Stärke liegt. Die Frankfurter Kunstgewerbeschule hat das erkannt und ihn auf den Platz berufen, der ihm gebührt: als Leiter ihrer Abteilung für dekorative Malerei. Man darf sich von ihm bedeutsame Leistungen schöpferischer und pädagogischer Art auf diesem heute wieder so wichtigen Gebiet versprechen.

KUNST UND KRIEG

Goethe: Unseren jungen Malern fehlt es an Gemüt und Geist; ihre Erfindungen sagen nichts und wirken nichts; sie malen Schwerter, die nicht hauen, und Pfeile, die nicht treffen, und es dringt sich mir oft auf, als wäre aller Geist aus der Welt verschwunden.

Eckermann: Und doch sollte man glauben, daß die großen kriegerischen Ereignisse der letzten Jahre (die Befreiungskriege) den Geist aufgeregt hätten.

Goethe: Mehr Wollen haben sie aufgeregt als Geist und mehr politischen Geist als künstlerischen, und alle Naivität und Sinnlichkeit ist dagegen gänzlich verloren gegangen. Wie will aber ein Maler ohne diese beiden großen Erfordernisse etwas machen, woran man Freude haben könnte?

*

Es ist eine Selbsttäuschung der künstlerischen Realisten, uns die Dinge malen zu wollen, just wie sie sind. Sie geben dieselben im besten Falle doch nur streng, wie sie sie sehen, und eben deshalb sind sie selber mit dabei, und auch an ihren Bildern ist und bleibt der Urheber das eigentliche Bild.

Max Jordan



J. V. CISSARZ

FRAUENBILDNIS (STEINZEICHNUNG)

NEUE BEITRÄGE ZUR SCHWIND-LITERATUR

Von KARL VOLL



Für den populärsten der deutschen Maler-Zeichner aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Moritz von Schwind, hat es sich seltsam geschickt, sein Name lebt wohl noch im Munde, aber wie es scheint nicht im Herzen seines Volkes; denn heute, wo fast ein halbes Jahrhundert seit seinem Tode vergangen ist, hat sich noch niemand gefunden, der Schwinds künstlerisches Lebenswerk historisch und kritisch genau geordnet hätte. Wer sich damit befassen will, steht zurzeit vor lauter unbeantworteten Fragen. Vor einigen Jahren kam wohl aus Wien die hoffnungsvolle Nachricht, daß Oesterreich seinem großen Sohn ein literarisches Denkmal setzen wolle und eine mit Staatsmitteln herausgegebene Schwind-Monographie plane. Leider ist aus ihr noch nichts geworden. Dann erschien allerdings in Stuttgart ein ziemlich umfangreiches corpus von Reproduktionen nach graphischen Arbeiten und Gemälden von Schwinds Hand. Dieses große Material war von dem Mitarbeiterstab der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart zusammengebracht worden und wurde dann als eine gegebene Größe dem damaligen Konservator an der Münchner Graphischen Sammlung Dr. Otto Weigmann zur Bearbeitung unterbreitet, um als einer der bekannten Stuttgarter Klassikerbände veröffentlicht zu werden. Auf diese Weise blieb für Dr. Weigmann zu wenig Zeit, um den sehr großen Stoff mit der nötigen historischen Feinarbeit zu durchdringen, und wir sind heute zur Erkenntnis von Schwinds Entwicklung noch immer auf die Biographie angewiesen, die vor Jahrzehnten von Hyazinth Holland geschrieben worden ist.

Nun hat aber vor kurzem im 69. Band der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins Dr. Josef August Beringer eine sehr dankenswerte Studie über „Moritz von Schwinds Karlsruher Zeit" veröffentlicht, in der er viel neues Material beigebracht und gezeigt hat, daß auf diesem Gebiet noch sehr viel zu tun ist. Beringers Beispiel ermutigt mich, im nachfolgenden einige Beiträge zur Geschichte von Schwinds Kunst zu geben und einige wenig bekannte Werke seiner Hand zu besprechen. Ich will mit seiner bekanntesten Schöpfung beginnen, mit dem Gestiefelten Kater, der als Nr. 48 der Münchner Bilderbogen erschienen ist und, wie man das bei Holland nachlesen mag, bei seinem Erscheinen außerordentlich viel Anerkennung gefunden hat. Wie sehr man dieses Hauptblatt deutscher Graphik geschätzt hat, geht vielleicht daraus hervor, daß es im Gegensatz zu Schwinds übrigen Bilderbogen verhältnismäßig häufig im ersten Druck anzutreffen ist. Woran erkennt man aber diesen Erstdruck? Bis vor kurzem beurteilte man das nach demselben Grundsatz, nach dem die Münchner Bilderbogen im allgemeinen beurteilt werden, daß jene Drucke zur Erstauflage gehören, die links unten keinen Auflagevermerk tragen. Aber vor kurzem tauchte in Münchner Sammler- und Händlerkreisen die Behauptung auf, daß die frühesten Drucke des Gestiefelten Katers jene seien, die in dem zweiten oberen Querstreifen, der über die Mitte des Blattes geht, die Inschrift: Der Gestiefelte Kater tragen. Diese Inschrift sei das Kennzeichen der frühesten Drucke und erst später weggenommen worden. Im besonderen seien die bei Schurich gedruckten Blätter sehr spät und trügen die Inschrift nicht. Das kann nicht richtig sein, denn gerade von Schurich rührt einer der frühesten, schönsten Drucke her, den ich selbst besitze, und er trägt auch die Inschrift. Der Gestiefelte Kater kommt unter anderem auch in einer sehr seltenen Ausgabe auf dickem Papier vor, die den Druckvermerk Dr. Wolf & Sohn in München trägt. Ein solcher Druck hing lange Zeit wegen seiner auffallenden Schönheit als Ehrenstück in der Münchner Graphischen Sammlung. Wie schön nun auch das Blatt gedruckt ist, so muß doch festgestellt werden, daß es nur ein Fragment ist. Es ist ein Ausschnitt aus einem großen, in späterer Zeit entstandenen, von Wolf & Sohn mit besonderer Sorgfalt für Braun & Schneider gedruckten Musterbogen, der eine große Anzahl von Schwindschen Holzschnitten enthält. Der aus ihm geschnittene Gestiefelte Kater kann also als selbständiger Erstdruck nicht in Betracht kommen und noch weniger

als Probedruck, als welcher er wegen seiner großen Schönheit wohl ab und zu bezeichnet wird. Der erwähnte Musterbogen scheint nur noch in drei Exemplaren zu existieren: eines im Besitz von Braun & Schneider, eines in der Münchner Graphischen Sammlung und ein drittes bei dem Verfasser dieses Aufsatzes. Auf dickem Papier kommt der Gestiefelte Kater noch ein zweitesmal ohne Auflagevermerk vor, aber nicht von Wolf, sondern von Himmer in Augsburg gedruckt. Ob das einzige mir bisher bekannte Exemplar, das sich in meiner Sammlung befindet, als Erstdruck anzusehen ist, scheint mir nicht fraglich. Es ist einer Ausgabe der Münchner Bilderbogen auf starkem Papier entnommen, über die selbst im Verlag von Braun & Schneider nichts zu erfahren war, und die wohl als unzerreißbares Kinderbuch gedacht war. Der Gestiefelte Kater kommt nun noch einmal in einem Buche vor, von dem man aber zurzeit nur kaum mehr als drei Exemplare kennt. Es hat den Titel: „Das größte Bilderbuch oder 96 Münchner Bilderbogen in einem Bande, München bei Braun & Schneider." Wann und zu welchem Zweck das Buch veröffentlicht wurde, ist nicht mehr festzustellen gewesen. Die Tradition im Hause Braun & Schneider sagt, daß die Blätter dieses Bandes Vorzugsdrucke seien, die den Reisenden des Verlags auf ihre Tournée mitgegeben wurden. In der Tat sind die Drucke von hervorragender Frische und Schönheit, und der Gestiefelte Kater dieser Ausgabe kann sich wohl an Güte mit dem von Wolf & Sohn messen. Gedruckt ist er bei Schurich in München, der auch auf dem Titelblatt als Drucker des ganzen Bandes genannt ist, obschon eine Anzahl Blätter bei F. A. Brockhaus in Leipzig und bei Himmer in Augsburg gedruckt ist.

In der eingangs erwähnten Studie spricht Beringer auch als in Schwinds Karlsruher Zeit entstanden, von den Steinzeichnungen zu dem mit Recht so angesehenen Werke von Duller über Erzherzog Karl. Dieses schöne Buch gehört in der Tat zu Schwinds badischer Epoche, was schon daraus hervorgeht, daß es in engem Zusammenhang steht mit einem Hauptwerk des Künstlers, das wohl wegen seines wenig verlockenden Titels außerhalb der Sammlerkreise kaum bekannt ist: ich meine Guido Schreibers Badischen Wehrstand. Das reich illustrierte Buch soll 1851 zuerst erschienen sein, doch finden sich auch Exemplare mit der Jahreszahl 1849. Es scheint also, daß wegen der damaligen innerpolitischen Unruhen die offizielle Ausgabe etwas verzögert worden ist. Der Text des Buches ist so trocken, wie man es nach dem Titel ahnt, und doch hat Schwind in ihm eine Anzahl seiner prächtigsten und zugleich stärksten Schöpfungen niedergelegt. Er hat etwas mehr als 20 Vignetten und Initialen dafür gezeichnet, von denen allerdings eine aus Dullers Erzherzog Karl wiederholt ist. Die Vignetten für den Badischen Wehrstand dürfen als das Schönste gelten, was der deutsche Holzschnitt damals hervorgebracht hat (Abb. S. 464). Es ist bezeichnend für den Charakter der deutschen Kunst, daß eine so ausgesprochen poetische Natur, wie Schwind es gewesen ist, sein Bestes damals — d. h. in der Zeit unmittelbar vor seiner höchsten Reife — in einer ornamentalen Aufgabe leistete. Er ist freilich ein Schüler von Cornelius gewesen und hat viel von dessen herber, ernster Charakteristik angenommen, aber sein bestes Erbteil hat er unversehrt bewahrt, den feinen, kultivierten Geschmack der Altwiener Schule. Er behielt immer den Sinn für einen sehr geschmackvollen Schwung der Linie, in dem sich sein zu gleicher Zeit heiteres und energisches Wesen oder sagen wir lieber, der im Grunde musikalische Charakter seiner Kunst aufs glücklichste aussprach. Es ist auffallend, daß bei Weigmann, wo Schwinds Werke mit einer verschwenderischen Reichhaltigkeit abgebildet sind, nur ganz wenige von diesen Vignetten zu Schreibers Buch zu finden sind. Schwinds Art ist, wie die eines jeden echten Künstlers, ausgesprochen persönlich, trotzdem kann er sich natürlich den Tendenzen seiner Zeit nicht entziehen. Wie weit er auch als süddeutscher Romantiker von Menzels scharfem Realismus absteht, so berührt sich doch eine dieser Vignetten sehr nahe mit einer der berühmtesten Zeichnungen von Menzel für die Werke Friedrich des Großen (Abb. Jahrg. 1914/15 S. 416). Ich bemerke ausdrücklich, daß ihre nahe Verwandtschaft Schwind schon in den Verdacht einer nicht unbedenklichen Abhängigkeit von Menzel gebracht hat. Ein näherer Vergleich lehrt jedoch, daß das nicht der Fall ist. Interessant ist auch zu sehen, daß Schwinds Holzschnitt viel mehr das gibt, was man den echten Holzschnittstil nennt, während Menzels Vignette fast etwas von der Wirkung eines feinen Kupferdruckes hat.

Holzschnitte, darunter viele der besten, die Schwind für die Fliegenden Blätter gezeichnet hat, finden sich auf dem oben beschriebenen Musterbogen von Wolf & Sohn, u. a. auch mehrere, sehr fein ornamentierte, kleine Zierbuchstaben. Obwohl diese also noch vor wenigen Jahrzehnten — wo der Bogen gedruckt wurde — im Verlage Braun & Schneider eine besondere Wertschätzung genossen, habe ich nicht erfahren können, wann und wo sie zuerst veröffentlicht wurden.

Von Schwinds Tätigkeit ist, wie bei so vielen Künstlern, gerade die Jugendzeit wenig erforscht. Namentlich seiner ersten Wiener Epoche werden viele Arbeiten, darunter auch lithographische Porträts zugeschrieben, die mir nur sehr im Allgemeinen in den Rahmen seiner Kunst zu gehören scheinen. So das sehr hübsche, alle Vorzüge der Altwiener Schule aufweisende Bildnis der Hofschauspielerin Sophie Schroeder, das auch bei Weigmann reproduziert ist. Nicht bei Weigmann dagegen ist das in der Tat bei Schwinds Wiener Verleger S. Trentsensky erschienene Bildnis des Herrn Eckardt gen. Koch, das mir noch weniger als das weibliche Porträt Anspruch darauf zu haben scheint, daß es von Schwind ausgeführt sei. Immerhin sind diese Bildnisse interessant als Verkörperung des Milieus, in dem sich der Geschmack des jungen Zeichners bildete.

Wenn in München eines der berühmten Künstlerfeste gehalten wurde, so entwarf Schwind ganz gerne die Einladungskarten dazu. Diese sind selten geworden und in Sammlerkreisen sehr begehrt, denn sie sind durch einen Hauptvorzug von Schwinds Stil, die frohe Laune und den prachtvollen Klang des Linienschwunges ausgezeichnet. Maillinger zählt in seinem Katalog ungefähr ein halb Dutzend dieser hübschen Karten auf. Das Titelblatt zu einer Komposition von K. Perfall, die den Titel trägt: Erinnerung an das Künstlermaskenfest 1853, dessen Entwurf besonders schön gewesen sein mag, ist anscheinend von fremder Hand auf den Stein gebracht worden. So wie hier Komposition und Zeichnung nicht von der gleichen Hand



M. VON SCHWIND — ERSTER ENTWURF ZU DEN „SIEBEN RABEN“

sind, gibt es noch eine Arbeit von Schwind, über die uns Regnet berichtet, worauf mich der ausgezeichnete Monacensiensammler Herr Oberst Karl von Wallmenich aufmerksam gemacht hat. Im Jahre 1832 erschien in Stuttgart von dem vortrefflichen Volksschriftsteller Auerbach ein Büchlein über „Die Abenteuer der sieben Schwaben". Zu der selten und teuer gewordenen Schrift entwarf Ferd. Aug. Fellner (1799—1839) zehn Kompositionen, die Schwind auf den Stein zeichnete und bei aller Treue gegen das Original doch mit den Eigentümlichkeiten seiner Vortragsweise ausstattete.

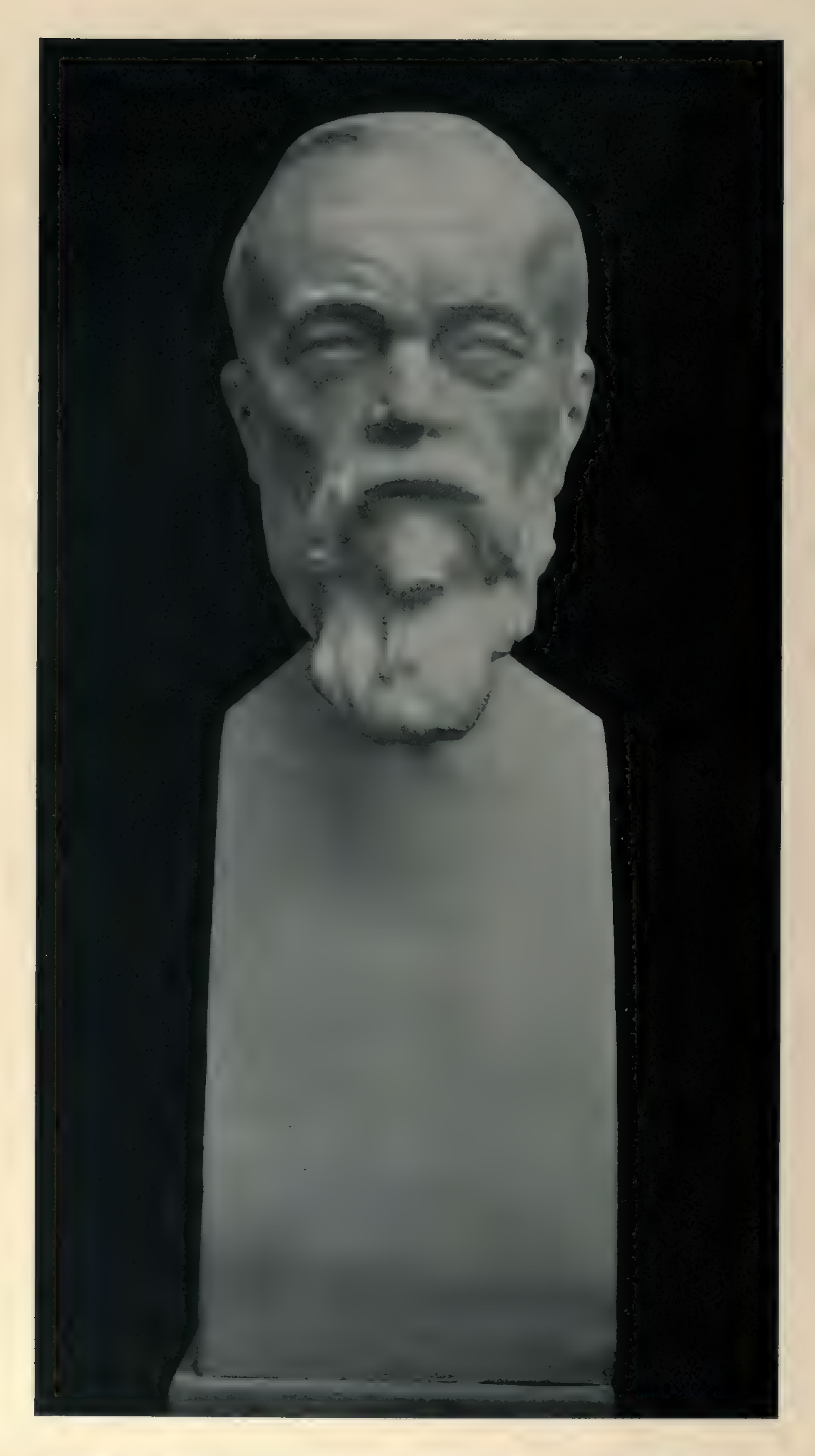
Um die Mitte des 19. Jahrhunderts erregte die damals erfundene Hundesteuer viel Abscheu bei den Besitzern der Ruhestörer und es kam zu manchen komischen Szenen, die von der Karikatur der Zeit gerne verwertet wurden. Es ist von Interesse, eine Lithographie von Daumier und eine bis jetzt unveröffentlichte Zeichnung von Schwind, die beide dieses Thema behandeln, zu vergleichen. Wie der, mit den großen Landschaften von Barbizon so intim bekannte Franzose das Thema auffaßt und wie der deutsche Künstler, trotz seiner großen inneren persönlichen Freiheit nicht über das enge Gebiet des spießbürgerlichen Murrens gegen die Obrigkeit hinauskommt.

Weigmann bildet den in Karlsruhe bei Frau M. von Ravenstein befindlichen, recht weit geführten ersten Entwurf zu dem Eingangsaquarell der Sieben Raben ab. Er bemerkt dazu, daß dieser Entwurf nicht verwertet worden sei; doch hat er damit nicht ganz recht, denn Schwind, dem, wie man gleich sehen wird, an der überaus glücklichen Komposition viel gelegen war, hat manche Momente des Karlsruher Entwurfes noch in der endgültigen Fassung des Weimarer Museums beibehalten. Allerdings hat er auch manche Momente dort neu eingeführt. Diese anscheinend neuen Motive hat der Künstler aber wohl unbewußt schon von allem Anfang an geben wollen. Das geht aus dem wirklich ersten Entwurf (Abb. S. 463) hervor, der sich seinerzeit bei Georg Scherer befand und aus dessen Besitz in meine Sammlung übergegangen ist.



M. VON SCHWIND — VIGNETTE AUS „DER BADISCHE WEHRSTAND"





*Ausstellung der Künstler-
vereinigung Dresden*

MAX KLINGER
BÜSTE VON WILHELM WUNDT



PETER PÖPPELMANN — BILDNISBÜSTE DES SCHRIFTSTELLERS SÖHLE
Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

AUSSTELLUNG DER KÜNSTLERVEREINIGUNG DRESDEN 1916

Von Paul Schumann

Mit der diesjährigen ersten Ausstellung der Künstlervereinigung tritt Dresden in die Reihe derjenigen deutschen Städte ein, die alljährlich mehrere Kunstausstellungen veranstalten, in denen die schaffenden Künstler ihre neuen Werke vorführen können. Die Ausstellungen der Münchner und der Berliner Secessionen bieten hierfür das Vorbild. Ein wichtiges Ereignis für Dresden und seine Künstlerschaft, und ein glückverheißendes Ereignis dazu, denn die Ausstellung ist vorzüglich gelungen, sie bietet ein vielseitiges Bild voll mannigfaltiger Anregungen und zeigt eine ganze Reihe Dresdner Künstlerpersönlichkeiten, die in Kraft und Eigenart schaffen und streben. Dazu kommt, daß sie gerade den richtigen Umfang hat, um nicht zu ermüden und daß alle neun Räume vorzügliches Licht haben, so daß jedes einzelne Bild gut gehängt ist und in der gewünschten Weise wirkt. Auch in der Zusammenordnung haben die Dresdner Künstler die bewährte Hand bewiesen. Es ist somit ein echter künstlerischer Genuß, in diesen Räumen zu weilen und sich den mannigfachen Eindrücken hinzugeben.



SELMAR WERNER EINE MUTTER

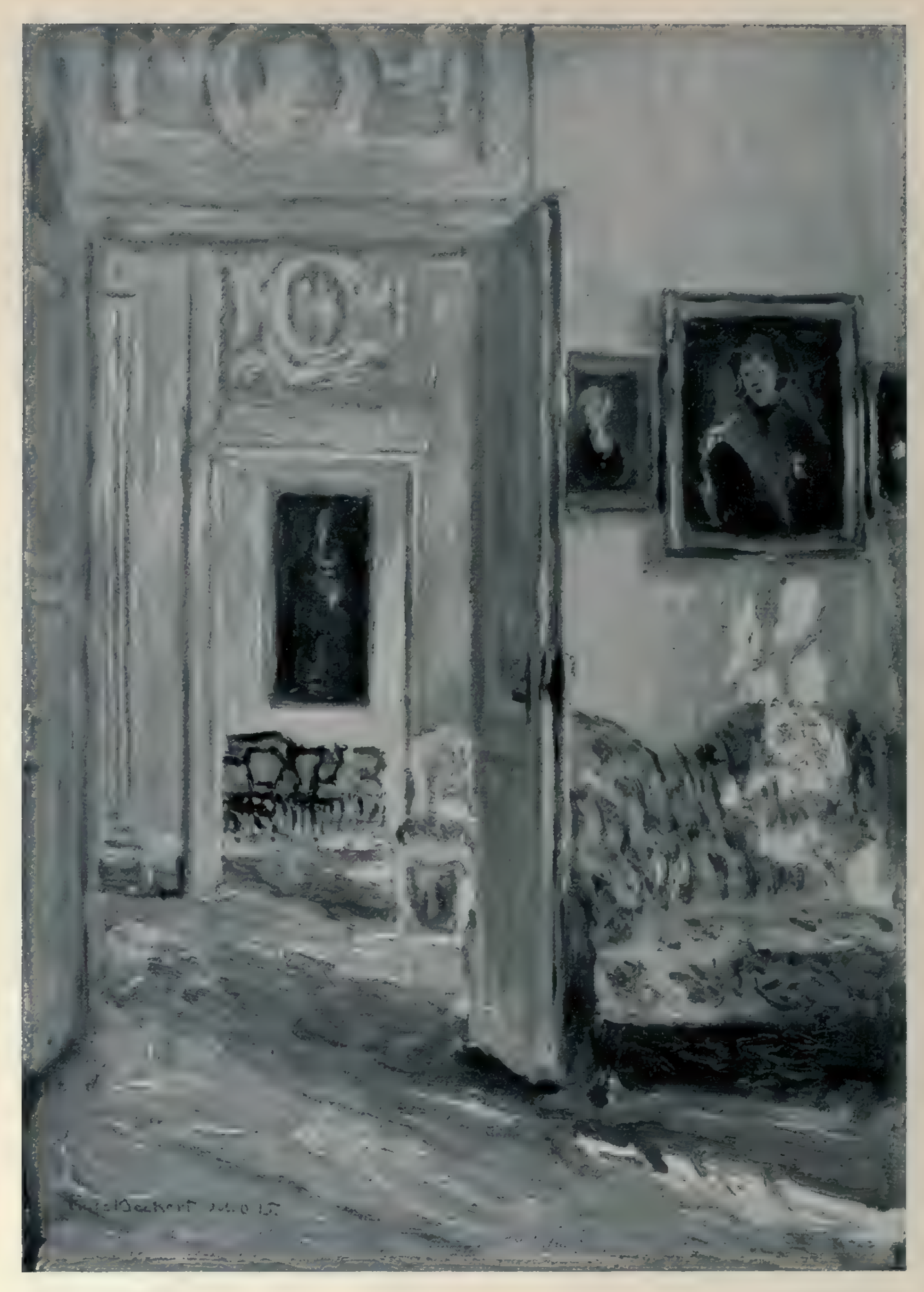
Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

Alle hervorragenden Künstler Dresdens sind in der Ausstellung vorzüglich vertreten: vor allen Otto Gußmann, Robert Sterl, Eugen Bracht, Emanuel Hegenbarth, Paul Rößler und der Bildhauer Georg Wrba. OTTO GUSSMANN, der Vorsitzende der Künstlervereinigung, entwickelt in mehreren Bildnissen, einem Blumenstilleben und einem Halbakt die ganze Kraft seiner kräftigen Farbenkunst, die ganz auf modernem Boden ruht. Vor allem in dem Mädchen in Rot (Abb. S. 478) zeigt er meisterhaft, wie durch Gegenstellung kraftvoller Farben und reiche wohlabgemessene Abstufung weniger reiner Töne die volle Wirkung freudiger Lebenskraft erzielt werden kann. PAUL RÖSSLER, der vom Dekorativen herkommt, wirkt auch in seinem Bildnis (Abb. S. 473) durch musivisch-ornamentale Züge in den leuchtenden Farbenwirkungen, die der Glasmalerei besonders eignen. Ausgezeichnete Proben seiner starken Kunst, Wirklichkeit und Leben mit Ernst, Treue und rein malerischer Kraft vor uns hinzustellen, gibt wieder ROBERT STERL. Licht und Farbe beherrscht er meisterhaft. Davon zeugen wieder: Ernst von Schuch als Dirigent in der halbdunkeln Oper, die wuchtig arbeitenden Steinbrucharbeiter, dann die so eindringlich berichtenden Kriegsbilder „Grablegung“ und „Kameraden“, die mit je drei und vier Gestalten und durch die starke landschaftliche Stimmung den gewaltigen Ernst des Kriegs rein malerisch wirksam veranschaulichen, endlich aber die Schiffszieher an der Wolga (Abb. S. 471), ein Bild, das in der Leuchtkraft der roten und gelben Trachten, in der hinreißenden Wucht schwerer dumpfer Kraftanstrengung und in der wohlgeschlossenen straffen Zusammenfassung nur der wesentlichsten Züge von Gegenstand, Form und Farbe



*Ausstellung der Künstler-
vereinigung Dresden*

ARTHUR LANGE
DELPHIN



FRITZ BECKERT GARTENZIMMER

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

als ein Meisterwerk moderner Kunst gelten darf.

Nicht minder zeigt CARL BANTZER in zwei Gemälden seine ganze reife Kunst, die beidemale in den Eindrücken seiner hessischen Heimat wurzeln: da sehen wir einen Zug von Burschen und Mädchen in reicher farbiger Tracht durch den sonnendurchglänzten Wald in voller Lebensfreude dahinziehen (Abb. geg. S. 472), hier ein halbes Dutzend Bauern in tiefer Erschöpfung nach der Arbeit am Abend am Boden sitzen, während weiche Dämmerung sich über die Gruppe breitet. Die rauschende freudige Pracht ist mit ebenso sicherer Ausgeglichenheit herausgebracht wie die feierliche Abendruhe. Vielseitig neu zeigt sich EMANUEL

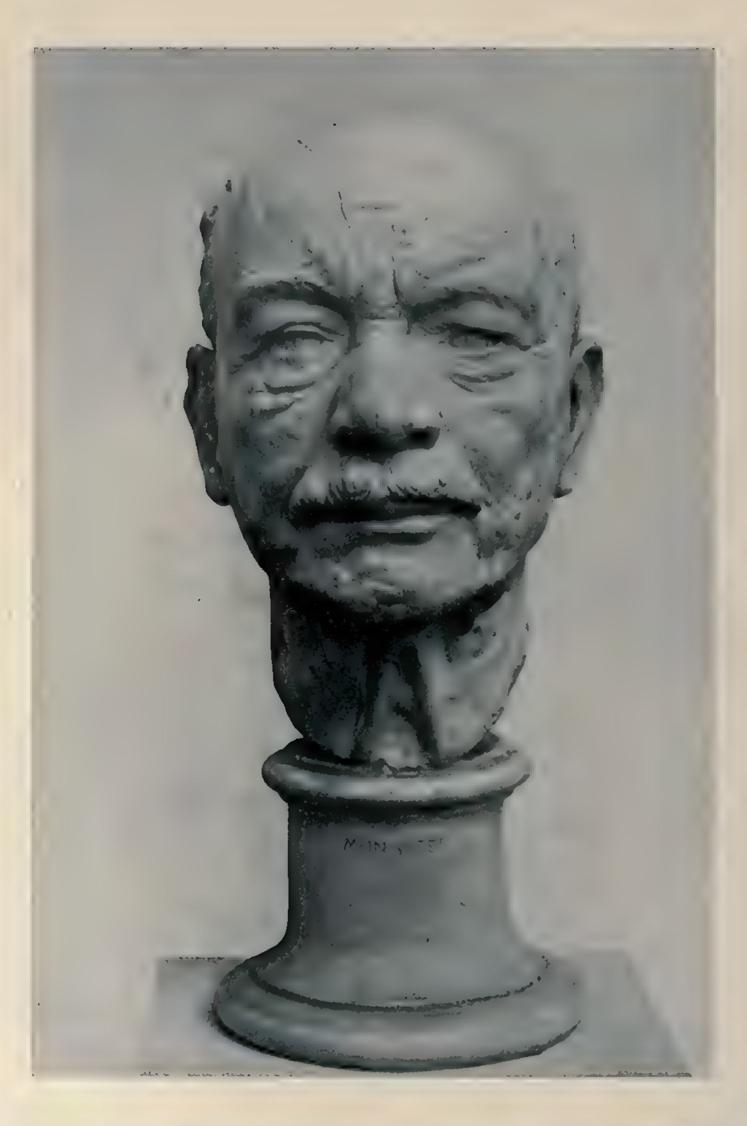


AUGUST WILCKENS IN DER GARTENTOR

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

HEGENBARTH; außer einer trefflichen Pferdegruppe seiner älteren Art sehen wir vor allem in seinen badenden Kindern ein Bild heiterer Sommerlust mit köstlicher Wiedergabe der durchwärmten hellen Luft und besonders des bewegten Wassers (Abb. S. 471), dann eine Jägergruppe — Treibjagd in Böhmen — die in der knappen Zusammenfassung der dumpfen Farben und der bewegten Menschen eine eigenartige Kraft inneren Lebens entwickelt.

Einen kräftigen Aufschwung zu neuen frischen Taten sehen wir sodann in H. NADLERS Familienbild, das in der stilistischen Gehaltenheit der ruhigen gedämpften Farben so recht dem gemütvollen Gehalt entspricht (Abb. S. 479), ebenso gediegen in seiner reifen farbigen Durch-



Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

GEORG WRBA
MEIN VATER

bildung ist das geschmackvolle Bildnis der Frau Heims-Reinhardt. Der älteren Art des Künstlers entspricht das Bild der ländlichen Trauerversammlung. Ganz vortrefflich in ihrer Art sind sodann FERDINAND DORSCHS Faschingsbilder, welche die ausgelassene Festfreude in farbiger Kostümpracht und Kerzenschimmer künstlerisch verklärt schildern. Besonders angenehm ist das kleine Bildchen „Fasching“, das sich im kleineren Kreise in einem Innenraum abspielt (Abb. S. 474). Nicht minder weiß uns JOHANNES UFER zu fesseln durch seine mit sicherem Können gemalten Wasserfarbenbilder, besonders durch die träumerische Dame in violettem Kleid (Abb. S. 477), aber auch die „Rüstkammer“ ist eine malerisch ansehnliche Leistung.

Mannigfaltig gut ist das Bildnis vertreten. CILIO-JENSEN zeigt seine ernste gediegene Art besonders in dem weiblichen Bildnis (Abb. S. 481). In lebendiger Wesenskennzeichnung und heller toniger Malerei zeigt MEYER-BUCHWALD mehrere Offiziere, darunter den Dresdener Galeriedirektor Dr. Posse (Abb. S. 472); in temperamentvoller Wiedergabe malte FRITZ STOTZ den Geh. Rat Dr. Schelcher, WALTER-KURAU in feintöniger flächiger Malerei das Frl. L. (Abb. S. 473) und in lebendiger Frische PAUL PERKS die beiden Söhne des Bildhauers Wrba. Auch das Bildnis des verstorbenen Malers Wilhelm Claus von ERNST RICHARD DIETZE ist als eine vortreffliche Leistung zu bezeichnen (Abb. S. 480).

Nennen wir weiter die fein durchgeführte stimmungsvolle niederdeutsche Diele von WILHELM CLAUDIUS, das anmutige Bild des Mädchens in der Gartentür von AUGUST WILCKENS (Abb. S. 469), die nordfriesische Bauernstube von RICHARD VON HAGN, die mit liebevoller Einläßlichkeit eine Menge Einzelheiten vor-



ROBERT STERL SCHIFFSZIEHER AN DER WOLGA



EMANUEL HEGENBARTH BADENDE KINDER

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden



GUSTAV MEYER-BUCHWALD — BILDNIS DES GALERIEDIREKTORS DR. POSSE

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

führt, ohne doch den behaglich sauberen Gesamteindruck eines im ganzen gesehenen Raumes zu verfehlen, sowie eine dritte Diele von Walther Friederici. Auch Fritz Beckert zeigt uns neben dem farbig lebhaften „Grünen Markt in Würzburg“ und dem „Dresdner Topfmarkt“ zwei Innenräume, von denen das vom Licht durchflutete Gartenzimmer mit den alten rotbezogenen Möbeln recht stimmungsvoll wirkt (Abb. S. 468). Von William Krause ist die „Formerwerkstatt“ hervorzuheben, von Otto Westphal der „Nachtmarsch durch das brennende Etain“, von Walther Zeising ein abendlich stimmungsvolles Bild von der „Bürgerwiese in Dresden“. Max Pechstein ist mit seinem Stilleben wesentlich zahmer geworden als er sich früher gab.

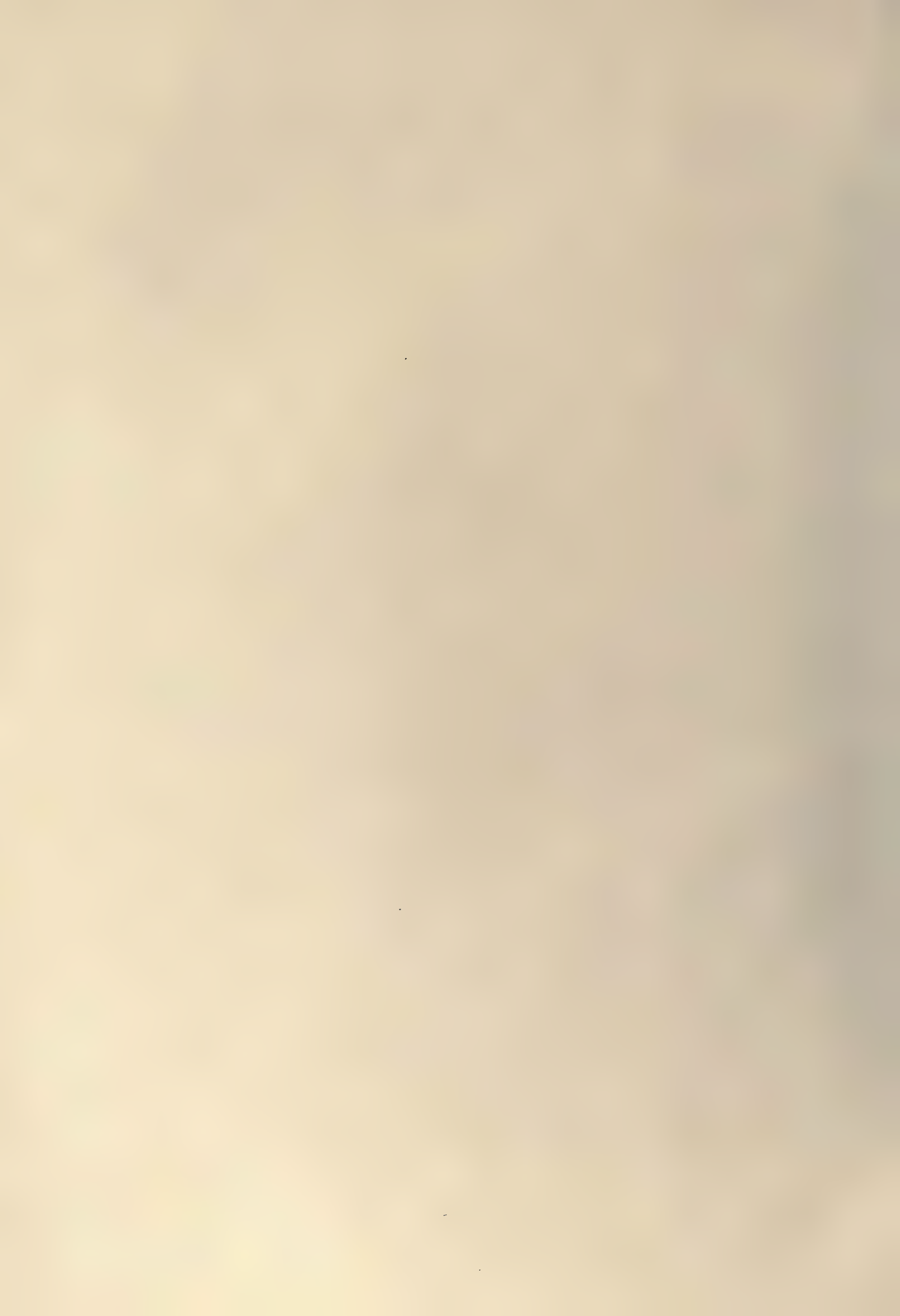
Unter den Landschaftern steht Eugen Bracht mit seinem „Pflüger auf der Berglehne“, der sich vom lichtblauen Himmel wirksam abhebt, obenan; auch sein „Gutshof Rheinsberg“ und „Schloß Tarasp“ sind geschmackvoll aufgefaßt und gemalt. Georg Wilhelm Ritter zeigt in seinem „Maimorgen“ die ganze Frische und Anmut seiner bewährten Kunst. Von Paul Baum sehen wir Bekanntes und Unbekanntes in der flimmerigen Malerei des Neoimpressionismus (Abb. S. 476), von Erich Buchwald-Zinnwald echt und ernst empfundene Landschaftsbilder aus dem oberen Erzgebirge voll Größe und Herbigkeit, von Siegfried Mackowsky eine „Schneeschmelze“ ebendort, die weicher anmutet, aber auch innere Wahrheit hat, endlich von Ernst Richard Dietze,



Ausstellung der Künstler-vereinigung Dresden

CARL BANTZER
IM WALDE

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin-Charlottenburg



der zu den talentvollsten der jüngeren Landschafter Dresdens gehört, eine weite sommerliche Landschaft mit der Feste Stolpen im Hintergrund.

Ein besonderer Raum ist den jüngeren auf neuen Bahnen vorwärts strebenden Künstlern Dresdens gewährt. Hier sind namentlich AUGUST BÖCKSTIEGEL, RICHARD DREHER und FELIX MÜLLER zu nennen, die in selbständiger Weise die neuen Anregungen des Expressionismus zu verwerten suchen, ohne dabei noch durchweg zu innerer Klarheit gekommen zu sein. Ernst und Wollen aber sind wohl vorhanden.

Die eingeladenen auswärtigen Maler haben meist bekannte, meist gute Bilder geschickt. Nennen wir wenigstens ihre Namen: von Berlin MAX LIEBERMANN, SLEVOGT, CORINTH, E. R. WEISS, BECKMANN, WOLDEMAR RÖSLER und DORA HITZ, von München HERTERICH, STUCK, SCHINNERER, SCHRAMM-ZITTAU, WEISGERBER †, HABERMANN, GENIN, FELDBAUER, von Karlsruhe TRÜBNER, von Stuttgart ROBERT BREYER, LANDENBERGER, von Eddelsen Graf KALCKREUTH, von Wien KOLOMAN MOSER. LUDWIG VON HOFMANN, der am 1. Oktober d. J. an die Dresdener Kunstakademie übersiedeln wird, zeigt in zwei stark gegensätzlichen Werken, — zwei lebensgroßen nackten Mädchen an einer Uferwand und einer kühn vereinfachten Landschaft „Am Berge Gibad“ — daß er noch in seiner alten Weise Meisterhaftes leistet, aber auch den neuen Expressionismus wohl zu bewältigen weiß.



PAUL RÖSSLER BILDNIS

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

In der Plastik steht GEORG WRBA weitaus obenan: seine Reitergruppe, eine weibliche Verkörperung der Kunst auf einem streng stilisierten vorwärts schreitenden Pferd ist ein wohl geschlossenes, edel vornehmes Werk rein plastischer Gestaltung vom reifsten Können. Es wird einst in Bronze den Dachaustritt der Kunsthalle schmücken. Gibt die Bildnisbüste von Wrbas Vater (Abb. S. 470) eine Probe seiner ins Wesen dringenden lebendigen Bildniskunst, so zeigt die Seitenfigur vom Denkmal Lahmanns für den Weißen Hirsch ein herbes Schönheitsgefühl auf der Grundlage scharfer Naturbeobachtung. Neben Wrba stehen als ernst strebende reife Künstler: Peter Pöppelmann, Arthur Lange und Selmar Werner. Von PÖPPELMANN sehen wir eine fein empfundene Bildnisbüste des Dresdner Schriftstellers Söhle (Abb. S. 465) und eine Luna in Marmor, die in der weichen Zartheit ihrer Formen und in ihrer keuschen Anmut



J. WALTER-KURAU BILDNIS FRL. L.

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

die Mondscheinstimmung wohl verkörpert. ARTHUR LANGES schlanke Diana, die laufend dem Wilde nachstellt, wird an Geschlossenheit des Umrisses und Größe der Auffassung übertroffen von der Göttin auf dem Delphin, einem echt plastisch empfundenen Werke strengen Stils (Abb. S. 467). Aehnliche Vorzüge besitzt die Gruppe Morgen: ein Mann küßt sein Weib wach. Die Mutter mit Kind von SELMAR WERNER (Abb. S. 466) spricht in ihrer schlichten Größe und in der Strenge der Formen eindringlicher zum Auge und zum Herzen als manches andere Werk des gleichen Gegenstandes. Neben der bekannten großartigen Büste Wilhelm Wundts von MAX KLINGER (Abb. geg. S. 465) sind weiter auch die feinfühlig wiedergegebenen Büsten von ROBERT DIEZ zu nennen, von AUGUST SCHREITMÜLLER die treffliche Bildnisbüste seiner Frau und ein Aethiopier und von GEORG CURT BAUCH die ausdrucksvolle lebensgroße männliche Gestalt, die er „Zu dem Urquell zurück" genannt hat. Auch ERNST BARLACH, Güstrow (Ruhender Wanderer in Holz), ALEXANDER HOEFER (Eos), FRITZ HUF, Berlin (Büste des Dichters R. M. Rilke), ULFERT JANSSEN, Stuttgart (Büste des Prof. Eckener in Eisenguß), HEINRICH JOBST, Darmstadt (Negerbildnis), AUGUST GAUL, Berlin (Laufende Bären), HUGO LEDERER, Berlin (Kopf Heinrich Heines), W. LEHMBRUCK, Berlin, RENEE SINTENIS, (Junges Reh und Dryade), sowie L. TUAILLON, Berlin (Ungarischer Stier und ungarische Kuh) sind durch bezeichnende Werke gut vertreten.



FERDINAND DORSCH IM FASCHING

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

STIMMUNG IN MALEREI UND ZEICHNUNG*)

Von Josef Bernhart

Unfaßbar, so scheint es auf den ersten Blick, schwebt und schimmert der Begriff der Stimmung. Jetzt ein Lied, jetzt unsere eigene Traurigkeit, hier ein verschneites Gelände, dort ein grauer Zug von Dünen, bald die Helldunkel-Spannung einer Radierung, bald die allgemeine Erregung bei politischen Ereignissen — wer zählt die Fälle, wo wir von Stimmung sprechen! Auf diesen Blättern ist es nicht verstattet, das Zustandekommen der Stimmungszustände psychologisch zu beschreiben oder den reichen Inhalt des Begriffes festzustellen. Hier soll es sich nur um die Frage handeln, mit welchen Mitteln die Malerei Stimmung ausdrücken kann. Da scheint denn die bündige Antwort am nächsten: indem sie ein Stück Naturwirklichkeit nachahmt, das Träger einer Stimmung ist. Aber diese Antwort löst die Frage nicht. Denn bald ergibt sich, daß die Ansichten darüber, ob dieses oder jenes Stück Natur Stimmung habe, auseinandergehen können, weil wir Menschen als Schauende und Künstler des Dinges an sich so wenig habhaft werden wie als Denkende und Philosophen; es zeigt sich ferner, daß das gleiche Stück sichtbarer Wirklichkeit von dem einen Künstler stimmungslos, von dem andern stimmungsvoll dargestellt werden kann; vollends erschwert die Unschärfe des verwetzten Begriffes Stimmung seinen Gebrauch angesichts vieler Fälle, die sich an der Grenze dieses Phänomens bewegen.

Wenn Schiller von Stimmung sprach, so geschah es gewöhnlich im Sinne der guten harmonischen Seelenverfassung im Gegensatz zur Unstimmung. Die Romantik erweiterte den Begriff zu dem, was er uns heute ist, und seiner offensichtlichen Herkunft gedenkt Novalis mit der Bemerkung: „Das Wort Stimmung deutet auf musikalische Seelenverhältnisse." Weiter als seine Ahnung einer „Akustik der Seele" fördert uns eine Stelle bei Goethe, wo dem Worte Stimmung als synonymer Ersatz die Bezeichnung „etwas Gleichtönendes" nachfolgt. Man bewegt sich auf der rechten Spur, wenn man sich den ursprünglichen Wortsinn gegenwärtig hält: das Ineinklangbringen zu einem Intervallsystem oder sonst einer musikalischen Einheit. Immer handelt es sich bei Stimmung um Vereinheitlichung, Abgleichung, Verschwisterung in einem gemeinsamen Grundwert.

*) Siehe hierzu die Abbildungen Seite 483.

Diese Erkenntnis bestätigt sich bei der Betrachtung alltäglicher Fälle, in denen man mit Vorliebe von Stimmung spricht — so beim Abendwerden. Der Schein der Dinge löscht allmählich aus, alle Formen werden einfach, die Dinge verbrüdern sich zu großen Massen. Das Binnenleben aller Körper, das in der Sonne sich entfaltet hat, verflacht sich in der Dämmerung und erscheint, wo die Beleuchtung es gestattet, im verschärften Umriß aufgestaut. Da verliert sich das Kleine an das Große, das Besondere ans Allgemeine. Die Blumen der Flur, tagüber ein buntes Tausendfach, verschwistern sich mit den andern Gräsern zur Gleichheit, ja der ganze Gräserbestand ist schon belanglos geworden, nur die gestreckte Flur als Ganzes wirkt, auch sie nicht mehr als die übrigen großen Elemente der dämmernden Landschaft. Eine Angleichung des einzelnen an den das Allgemeine beherrschenden Ton ist geschehen.

Diesen Vorgang lebt der Mensch sympathisch mit. Er kann sich, sofern er dem Eindruck überhaupt empfänglich offen steht, dem Prozeß der Vereinfachung, der als Prozeß des Vergehens gedeutet wird, nicht entziehen. Die Behandlung unseres Gegenstands erfordert es, bei diesem Tatbestand einen Augenblick zu verweilen.

Angesichts der verdämmernden Welt erhebt sich im Beschauer ein leiser Akkord von Analogien. Ohne daß sich in der Erinnerung ein bestimmtes Erlebnis meldet, ordnen sich, dem von der Natur angeschlagenen Ton gehorsam, unterhalb der Schwelle des Bewußtseins tausend versunkene Erfahrungen von Vergänglichkeit zur psychischen Herrschaft. Die Unzahl früherer Vergänglichkeitserlebnisse ist untergegangenen Gestirnen zu vergleichen, die, von der abendlichen Schöpfung angerufen, sich zu einer Fülle verbinden, deren zusammenfließender Nachschein stark genug ist, seine Helle ins Bewußtsein heraufzuwerfen — doch nur als unbestimmten formlosen Schein. Dieser färbt, sagen wir stimmt, nun auch das Bewußtsein. Das Schematischwerden der sichtbaren Welt, das Zusammenmünden des Individuellen in ein Allgemeines, der Abschied der lichten Schönheit, die die Dinge ihrer wahren Armseligkeit überläßt, beschreibt uns die Unbedeutendheit des Geschöpflichen. Das kleinliche entschwebt uns, wir neigen uns gerne

dem Großen und fühlen uns zu Synthesen gedrungen, ähnlich jener großen Synthese der abendlichen Natur, die Hebbel in den Versen nachempfunden:

> Und aus seinen Finsternissen
> Tritt der Herr, soweit er kann,
> Und die Fäden, die zerrissen,
> Knüpft er alle wieder an.

Wenn wir von Stimmung sprechen, handelt es sich gewöhnlich um den *Gleichklang* einer Vielheit, um *einheitliche Beherrschtheit*, um *Zugehörigkeit zu einem gemeinsamen Grundwesen.* Wird aber ein gestimmtes Stück Wirklichkeit Gegenstand der Wahrnehmung, so wirkt sie auf das Subjekt stimmend über und löst in ihm ein starkes oder schwaches, mehr oder minder klares Spiel der *Ergänzung* aus. Treten wir, mit diesen beiden primitiven Erkenntnissen ausgerüstet, sie wenn möglich an Beispielen erweiternd, der Frage näher: Wo kann man in der Malerei von Stimmung sprechen und mit welchen Mitteln finden wir Stimmung erzeugt?

*

Zunächst scheint die Nachahmung gestimmter Natur der geradeste Weg zum stimmungsvollen Kunstwerk. Die gleichmäßig von Nebel verschleierte Landschaft, das monotone Meer oder sonst ein rein durchgestimmter Vorwurf erbietet sich als Gegenstand des Stimmungswerkes im landläufigen Sinne. Hier wird die Wirklichkeit als schlichter Akkord erlebt, der in der künstlerischen Wiederholung mit der gleichen wohltätigen Einheit auf die Sinne trifft. Doch eben diese Wiederholung durch die Kunst kann mit grundverschiedenen Mitteln geschehen und völlig verschiedene Wirkungen zeitigen.

Wer eine Kreuzabnahme von Rubens mit einer solchen von Rembrandt vergleicht, wird nicht im Zweifel sein, auf welcher Seite die Stimmung waltet. Als schlagendster Unterschied wirkt vor allem dieser: bei Rubens mengen sich die Dinge in ihrer Rundheit und Kompaktheit, gebaut und vollgültig körperhaft bewegen sich die Leiber, sie agieren zwar ineinander, doch jeder in seiner klaren Plastizität, jeder bleibt ein Stück für sich — Quader



PAUL BAUM — TOSKANISCHE LANDSCHAFT

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden



Ausstellung der Künstler-vereinigung Dresden

JOHANNES UFER
DAME IN VIOLETTEM KLEID

für Quader baut sich das Drama auf. Manche Voraussetzung, die ein Stimmungswerk erfordert, scheint gegeben. Die Massen erscheinen von einheitlichem Kommando bewegt, der Strom der Kräfte von oben nach unten und von unten nach oben begegnet sich in der gleichgeführten diagonalen Lichtbahn, und die Einzelbewegungen sammeln sich radial auf das beleuchtete Zentrum hin. Aber diese sonst wirksamen Faktoren der Stimmung zersplittern alle an des Vlämen Art, die Welt zu sehen und wiederzugeben. Er erlebt jeden Körper als isolierte Größe, voll von quellendem Eigenleben, und bewältigt jeden für sich und ihr Zusammen mit künstlerischer Logik, und wenn er Körper häuft, so bleibt doch jeder in seinem eigenen Dasein erhalten: Gewalten drängen sich, aber sie schlagen nicht zu einer einzigen zusammen. Man sehe dagegen Rembrandt. Dasselbe Schauspiel ereignet sich in einer Welt des Schönen, die mit der des Rubens nichts gemein hat. Dort ein Schauspiel von beleuchteten Körpern, hier ein Lichtschauspiel, das an Körpern sich vollzieht und ihre mühsame Aktion in seine lautlose Ruhe aufsaugt. Der stoffliche Vorgang des Rubens ist durch den optischen bei Rembrandt überwunden. Vor dem einen Werke wird man sagen: Seht, eine Kreuzabnahme; in dem andern wirkt zunächst das Lichtereignis, dann erst spricht der Gegenstand. Dieser Primat des Lichtvorganges rückt in der gesamten Rembrandtschen Kunst das Gegen-



OTTO GUSSMANN — BILDNIS IN ROT

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden



H. NADLER — FAMILIENBILD

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

ständliche in eine entfernte Zone. Das was mit dem Gegenstand, und seien es tätige Leiber, vorgeht, ist dem Meister wichtiger, als was sie selbst sind und tun. Diese *Vorherrschaft eines über dem Gegenständlichen schwebenden Allgemeinen* ist die der Stimmung günstigste Voraussetzung, und eben deshalb kann bei Rembrandt, besonders in den späteren Jahren, mehr als bei irgend einem von Stimmung die Rede sein. In seiner unlinearen Welt weben die Dinge eins zum andern hin und werden alle Brüder im Licht und Brüder im Dunkel. Auf dem vorliegenden Bilde ist es nicht allein die Regularität im Aufbau der Gruppe, die mit fast italienischer Strenge sich zur Pyramide ordnet, was den Eindruck der Beruhigtheit schafft; dieser äußere Zusammenschluß der Gestalten bliebe stimmungslos, wenn die Szene aus linear isolierten Gestalten wie denen des Rubens aufgebaut wäre. In der hellen wie in der dunkeln Sphäre verschwistern sich die Massen. Wir wollen diesem notwendigen Faktor der Stimmung den üblichen Namen der *inneren Geschlossenheit* belassen.

Von dem berührten Gegensatze aus mag es verständlich werden, warum wir in der klassischen Kunst Italiens nicht von Stimmung sprechen können. Wer möchte Michelangelos Gebilde je Stimmungswerke heißen? Selbst da, wo das Objekt von Natur aus Träger einer Stimmung zu sein scheint, so bei den Figuren des Mediceergrabmals, beim „Jeremias“ oder dem Lünettenbild „Josaphat und Joram“, scheint jene Bezeichnung ausgeschlossen. Michelangelos Menschen thronen abgelöst in ihrer Einzigkeit, keiner ist mit der Welt vermählt, keiner an etwas außer ihm verloren, jeder klar seiner selbst bewußt, jeder eine Welt für sich. Selbst der grübelnde Prophet, Haupt in Hand gestützt, hat ein künstlerisches Dasein empfangen, das man nicht stimmungsvoll zu nennen wagt. Ueberall, auch in den Gliedern der Schlafenden und Müden, Leben in geballter Fülle, Leben, das in Ewigkeit nicht aus seinen Grenzen tritt und



E. R. DIETZE BILDNIS DES MALERS W. CLAUS

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

heit nicht der Vollendung durch die Ahnung des Beschauers; das Licht wirkt nur als der selbstverständliche Aufenthalt der Dinge und weiß nichts von der Rolle, die Welt in seine Selbstentzweiung hineinzuziehen. Michelangelo hat kein stimmendes Medium zwischen sich und die Wirklichkeit zu schieben. Klar, mächtig, ihrer selbst bewußt und jede in ihrer Besonderheit verharrend — so haben seine kristallenen Existenzen mit Stimmung nichts zu schaffen.

Daß auch Werke des linearen Stils in der Malerei Stimmung ausdrücken können, soll nicht geleugnet werden. Aber es muß jeweils streng unterschieden werden zwischen der Stimmung, die dem Gegenstand von Natur eigen sein kann, und den stimmenden Faktoren in seiner Wiedergabe. Die große objektive Natur bis herab zu den braven Stücken unseres Hausrats hat Ding für Ding an sich schon seine eigene Sprache und kann durch eine besondere Weise der Lagerung und Beleuchtung — man denke an Dürers „Melancholie“ — ohne weitere Mittel der malerischen Vereinheitlichung rein gegenständliche Stimmung ausüben. Man halte sich des genannten Meisters „Hieronymus in der Zelle“ vor Augen und vergleiche damit Rembrandts Behandlung desselben Themas, um zu erkennen, wie ein Ensemble von Dingen in ihrer vollen tektonischen Ehrlichkeit ohne stimmende Mittel eine bloß gegenständliche Zusammenwirkung eingehen, wie anderseits dem Künstler Mittel zur Verfügung stehen, mit denen er die Dinge als wesensverbrüdert in einen einzigen Reihen schlingt. Dort präsentiert sich ein Aggregat, hier zunächst eine Summe, die erst einem zweiten Blick ihre Summanden offenbart. Eine grundverschiedene Art, die Phänomene des Raumes zu sehen, liegt hier vor. Was der ganzen klassischen Kunst des Südens, was der deutschen Kunst samt Holbein und Dürer ferne lag, das macht die künstlerische Art der späteren Zeit, vorab eines Rembrandt aus: nämlich die Dinge nicht in ihrer kubischen Isoliertheit, sondern als Wellen des Alls zu sehen. Neben begreiflichen Konzessionen an Porträtbesteller voll bürgerlichen Bedürfnisses nach Handgreiflichkeit und klarer Aufgeschlossenheit der Züge nährt schon der junge Meister in

auf nichts anderes als sich selbst bezogen die Welt sich gegenüber hat. Das Auge Michelangelos labt sich nicht am Ganzen des bevölkerten Raums, nicht am schäumenden Zusammenspiel der Erscheinungen, er packt die Form, er entreißt sie der Unklarheit und stellt sie in ihrer Greifbarkeit für sich selbst und auf sich selbst. Diese Gesinnung, die der Antipode der Stimmung ist, weiß sich nun auch ihre Technik zu schaffen. Die schwellende Erscheinung wird in ihrer sprechendsten Stellung gegen die Umwelt abgegrenzt und gegen alle Vermengung geschützt: auch wo die Körper der vertriebenen Stammeltern sich berühren, wo die Glieder der vor der Sintflut Flüchtigen sich pressen, bleibt das Fleisch in seine scharfe Grenze eingedämmt; die Dinge recken sich kubisch in ihre drei Dimensionen, und wie sie jeder Verschmelzung mit außen trotzen, so führen sie Teil für Teil ihr klares Binnenleben und bedürfen in ihrer lichten Gebaut-

Selbstbildnissen und Studienköpfen die geheime Neigung, Antlitze tiefer in den Raum zu drängen, Farbentöne ineinander überzuführen und immer mehr sich mit der Monochromie zu befreunden: lauter Belege für den wachsenden Trieb, die Welt als Totalität von einheitlichem Geblüt zu sehen. Immer mehr sieht er das Leben als grenzenlos rotierendes, von dem die Dinge erfaßt und durchwaltet erscheinen, seine Phänomene haben alle an einer Bewegung teil, die ihnen nicht gestattet, sich selbst genug in sich zu ruhen. Wir erleben bei ihm, mit einem Worte Wölfflins zu sprechen, ein Auslöschen des Gegenständlichen.



A. CILIO-JENSEN BILDNIS
Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

Ueberall, wo dieser Tatbestand — der Abstufungen sind freilich viele — gegeben ist, erscheint auch Stimmung angebahnt. Die künstlerischen Wege zu dieser Wirkung sind nun mehrfach. Wir unterscheiden hier Mittel, die sich auf die Dynamik der Massen, und solche, die sich auf die rein optischen Werte Licht und Farbe beziehen. Es ist klar, daß die einen durch die andern unterstützt werden können. In Beispielen also, wo die beiden einer gemeinsamen Tendenz dienen, sei es gestattet, die gemeinsame Funktion in ihrer Verbindung zu behandeln.

Konformität eines teilreichen Ganzen wirkt stimmungbildend: der Tannenwald mehr als der aus vielen Baumarten buntgemischte Laubwald, eine Schafherde, die in einheitlicher Richtung dahinweidet, mehr als weidende Füllen oder ein Hühnerhof mit dem Durcheinander der Bewegung. Indem der Künstler die Vielheit des Dargestellten einem einheitlichen Duktus der Bewegung oder einer konformen Haltung unterwirft, schafft er, auch wenn er mit klarer Linearität arbeitet, eine der Bedingungen für gestimmte Wirkung. Die vom Sturm ergriffene Landschaft ist das nächstliegende Beispiel hierfür. Man sehe etwa Millets Bild „Die Eiche und das Schilfrohr". Was immer nur beweglich ist, reißt der Sturm auf seiner Bahn mit sich. Das von der Natur gebotene Schauspiel der Hingenommenheit wird durch die Herrschaft der Horizontale, durch die Parallelität der Lichterzüge und durch andere Mittel malerischer Art erreicht, die angesichts einer photographischen Wiedergabe nicht zur Erörterung stehen. Zu welch starker stimmender Macht das Prinzip der Konformität der Haltung getrieben werden kann, mögen Girieuds „Drei Marien" beweisen. Die Dreiheit wird schlechthin als Einheit erlebt: so restlos sind die Frauen auf den gleichen seelischen Nenner gebracht, so gleichgeartet ist ihre sinnliche Erscheinung. Die leisen Unterschiede der Gesichtsbildung verlöschen dem Blick, der immer wieder zur Wahrnehmung der Totalität gezwungen wird, in dem die einzelne belanglos versinkt. Die drei absorbieren einander fast wie im Wiederholungsspiel eines Ornaments. Trotz des klaren Lineamentes, einzig kraft der bis ins einzelnste getriebenen Konformierung klingt die Dreiheit aufs innigste ineinander. Erscheint der Typ an sich schon durch den Ausdruck der Hingenommenheit von Stimmung geladen, so ist durch seine Wiederholung vollends ein extremer Fall unseres Phänomens geschaffen.

Daß der älteren Kunst die hinreißende Wirkung konform bewegter Vielheit nicht unbekannt war, könnte an einer Fülle von Beispielen erwiesen werden. Freilich war ein weiter Weg von den himmelwärts pilgernden Seligen des Fiesole, wo die gleichgesinnte Bewegung der einzelnen Gestalten noch nicht zum Bewegungsstrom zusammenschlägt bis etwa zur „Taufe Christi" eines Tintoretto, wo die Menge der Zuschauer einheitlich nach dem Interessenzentrum hin orientiert erscheint, bis zu der schießenden Soldatenreihe in Goyas „Volksaufstand" oder zu Streikbildern der neuesten Zeit. In all diesen Fällen erscheint die Fülle des Einzelnen in einen Gesamtzustand gezogen, in dem dieses Einzelne einen Teil seines psychischen Wertes einbüßt, indes die Summe dieser Einbußen als Gesamtwirkung ausstrahlt — nicht anders als bei den Wogen des erregten Meeres oder den Köpfen einer einheitlich sitzenden oder stehenden Menge.

Neben diesen kompositorischen Mitteln, Stimmung zu erzeugen, gibt es solche, die sich auf die rein optischen Werte des Lichtes, der Farbe und des Striches beziehen — zum Teil auch wiederum Fälle von psychischer Absorption oder von Zersetzung des Gegenständlichen.

Eine der wirksamsten Stimmungsweisen ist die *Verunklärung*. Jedermann weiß, daß die in der Dämmerung sich ballende Baumkuppe gestimmter wirkt als die im Mittagslicht sich öffnende. Die Vernichtung der Formgrenzen ermöglicht den Eindruck, als flöße der Gehalt der einzelnen Dinge zusammen. An zahllosen Beispielen der holländischen Malerei, an Constables Art, das leichtverschleiernde Walten der Atmosphäre über Salisburys Wasserwiesen zu schildern, an Turners Vernebelung der Landschaft, an Corots silbergrauer Schleierwelt, an Carrières Nachtgesichten erweist sich die stimmende Kraft der Formvertrübung. Sie ist ja zugleich eines der Mittel zur Entkörperung des Gegenstands, die, wie oben schon erwähnt, die Vorherrschaft eines übergegenständlichen Imponderablen ermöglicht. Es liegt in der Natur des Impressionismus, daß ihm vor allen übrigen Sehweisen die Zusammensicht der Erscheinungen gelingt. Unklar wie sie sich geben, in den jähen Offenbarungen ihres flüchtigen Lebens faßt er die Dinge und hält sie fest. Er hat stets eine Welt der Beziehungen vor sich, der Verflochtenheit und Verschwisterung. So kann er überlegen auch das Wirrsal meistern. In seinem „Eisenwalzwerk" hat Menzel ein Chaos von Erscheinungen zu einem Ensemble von solcher Geschlossenheit gebändigt, daß es so gut den Namen eines Stimmungswerkes verträgt wie etwa das friedlichste Teichbild eines Daubigny. Das ganze Kräftedrama spielt sich in einer unreinen Atmosphäre ab, in der sich eins zum andern bindet und in der Majestät des Ganzen sich verliert.

Neben der Formvertrübung und der Erweichung des Tektonischen führt noch ein anderer Weg zum Ziel: die Aufzehrung des Stofflichen durch Licht oder Dunkel. Wer eine Reihe von Rembrandtschen Radierungen, selbst Porträts der Frühzeit, durchblättert, wird bald erkennen, daß die Stimmung, die diesen Werken eigen ist, nicht oder nicht allein vom Gegenstand ausgeht, sondern von der Eigenart der Technik. Dem sicher hingesetzten Bildnis seiner Mutter fehlt wahrlich nicht die Präzision des Ausdrucks, dennoch scheint es aus der Welt der Greifbarkeit ins Unstoffliche transponiert. Dem analysierenden Blick gerinnt das Körperliche in ein scheinbar gesetzloses Gemengsel von Strichen, dem nichts ferner liegt, als Grenzen einzuhalten. Wer nicht eben an der prägnanten Mundlinie haften bleibt, mag glauben, die Nadel habe hier einen flüchtig empfangenen Eindruck sorglos hingespielt. Manches nun an dieser Technik ist der Stimmung günstig: sie läßt die Teile ineinandervibrieren und gestattet so den Ausdruck einer beziehungsschwangeren Totalität; sie läßt nicht die Dinge an ihrer Grenze scharf aufhören, sondern macht ihr Hinüberklingen in ihre Umwelt vernehmlich; sie rückt nicht den Gegenstand in seiner Prallheit vor, sondern in der subtilern Art seines aufgelockerten Wesens; sie umschreibt den tastbaren Körper in die feinere Existenz aus Licht und Unlicht; sie kann das Geschehende wie ein Ruhiges aussprechen, das Ruhende aber als latentes Geschehnis, die Form als Inhalt und den Inhalt als die Form, so daß ihr letztes Bekenntnis in Goethes Wort zu fassen wäre: Nichts ist innen, nichts ist außen; denn was innen, das ist außen.

Wie sehr die Radierung sich eignet, die entkörpernde Funktion des Lichtes auszudrücken, möge ein Blick auf Piranesis Radierung der „Piscina in Castel Gandolfo" beweisen. Inwieweit hier der Gegenstand selbst Stimmung trägt, wäre Aufgabe einer Untersuchung über die Stimmung in der Architektur. Worum es sich in unserm Falle handelt, ist der stimmungschaffende Charakter der Radiertechnik. Piranesi hat dem grandiosen Bogenwald wahrlich nichts von seiner Wucht und Massivität genommen: der Organismus des Tektonischen lebt sein klares Leben. Aber die den Stoff durchdringende, alle Tastbarkeit zersetzende Art der Radierung hat es dem Künstler gestattet, die Architektur



REMBRANDT, KREUZABNAHME



REMBRANDT
BILDNIS DER MUTTER



RUBENS, KREUZABNAHME



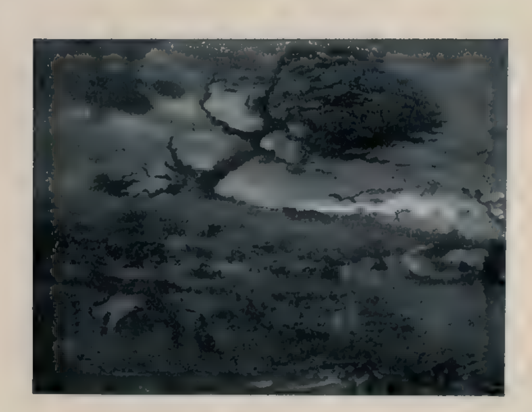
M. v. WEREFKIN, ABSCHIED



E. WIEMANN, PLAKAT



P. GIRIEUD
DIE DREI MARIEN



J. F. MILLET, EICHE UND SCHILFROHR



G. B. PIRANESI, DIE PISCINA IN CASTEL GANDOLFO

ZU DEM AUFSATZ: STIMMUNG IN MALEREI UND ZEICHNUNG

in malerische Werte umzusetzen und die Mechanik der Massen mit der Mechanik des Lichtes zu umkleiden. Kaum brauchen Grenzen geopfert zu werden, um den Eindruck des uferlos strömenden Lebens zu erhalten — so sehr ist die „Linie in kleine und kleinste Teile zerstückt“ (Giesecke). Hell bindet sich mit Hell, Dunkel mit Dunkel, und Bühne dieses Schauspiels ist die weite Piscina. Treffend nannte man den herrlichen Meister den Rembrandt der Architektur.

Vielleicht noch schlagender beweist ein anderes Blatt Piranesis die Fähigkeit der Radiernadel, die Dinge in ihrer Korrespondenz unter sich zu erfassen und ein vielteiliges Ganzes zugleich in seinem klaren Aufbau und in der Bezogenheit der Teile sprechen zu lassen. Die radierte Linie hat nichts Geschnittenes, die Unschärfe ihrer Ränder, die Unebenheit und Körnigkeit ihres Grundes, ihr von Weichmetall und Nadel verstattetes Spiel der Nachgiebigkeit macht sie tauglich, die Dinge aus ihrer Abgegrenztheit und Isoliertheit heraus in den allgemeinen Zusammenhang des Sichtbaren und Unsichtbaren hineinzustellen.

Es bleibt noch ein letztes optisches Mittel, Gegenstände in die Sphäre der Stimmung zu rücken — nennen wir es *Schematisierung*. Im Grunde handelt es sich auch hier um bereits erwähnte Faktoren: Verzicht auf den künstlerischen Teilbericht, Streben nach Totalitätseindruck, auf Seiten des Beschauers um die Anregung eines feinen, freilich oft gar nicht mehr bewußten Ergänzungsspiels. Es gibt nun zahllose Grade des Schematischen. Von der großzügigen Art des Massensehens in Dills Landschaften, wo das Ballige der Bäume auch bei klarer Silhouette der Stimmung günstig ist, bis zum Verstummen des Binnenlebens der Körper, wie es manche Erzeugnisse der Plakatkunst aufweisen, ist ein gerader, ob auch weiter Weg. Daß freilich die bloße Schematisierung des Gegenstands für die Stimmung nicht in jedem Falle genügt, zeigt das Schattenbild. Seine Körper sind wohl der denkbar extremste Fall von Gestimmtheit und Ausgleich des der Form innewohnenden Lebens, aber anderseits gibt es keinen stärkeren Grad der Isolierung und Abgrenzung der Erscheinung als eben den Schattenriß. So kommt es, daß man auch vor Schattenbildern, die der Stimmung günstige Gegenstände wiedergeben, wie Gertrud Stamms „Mutter und Kind“, von Stimmung weit entfernt bleibt. Wird nun die scharfe Kontrastwirkung Schwarz-Weiß in Farbe umgesetzt, so stehen wir einem völlig neuen Sachverhalt gegenüber. Daß dann Farbe zu Farbe in Beziehung tritt, bindet auch die Gegenstände unter sich und kann zu stärksten Stimmungseffekten führen. Man erinnere sich des fein abgetönten Plakates „Am Rhein“, das vor einigen Jahren häufig zu sehen war: Eine reisende Dame, rein ins Profil gesetzt, schaut aus ihrem Wagenabteil nach dem Loreleifelsen hinüber. In zwei Farben, denkbar matten stumpfen Tönen von Grau und Rötlich, wirkte die restlos schematisierte Szene als der reinste Typ des Stimmungsbildes. Das Gegenständliche war völlig zum Schweigen gebracht, die Klarheit der Silhouette beibehalten und als Hindernis der Stimmung überwunden durch die den Farben gemeinsame, friedlich bindende Tonika.

Wenn wir die Funktion der Farbe in der Stimmungsmalerei nicht weiter erörtern, so ist der doppelte Grund die Weitläufigkeit dieses problemreichen Gebiets und der Mangel an farbigen Wiedergaben, die als völlig zuverlässige Beispiele dienen könnten.

Fassen wir mit einem Blick auf von Werefkins „Abschied“, der nach Inhalt und Form als ein Repräsentant des Stimmungsbildes gelten kann, unser Ergebnis zusammen: Im Stimmungsbilde ist die optische Wirklichkeit psychisch einheitlich erlebt und durch künstlerische Mittel der Vereinheitlichung oder Entgegenständlichung, wie Konformierung, Verunklärung, Schematisierung, als harmonische Totalität wiedergegeben.



GERTRUD STAMM, MUTTER UND KIND

Verantwortlicher Herausgeber: P. Kirchgraber — Druck und Verlag von F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86




N
3
K7
Bd.33
Die Kunst
PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

